Scanned by CamScanner

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

اُردو تنقید: مسائل و مباحث

اُردو تنقید

مسائل و مباحث

مرتبہ

پروفیسر منظر عباس نقوی

شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

شعبۂ اردو کے زیرِ اہتمام انڈین کونسل آف ہسٹاریکل ریسرچ، نئی دہلی کے مالی تعاون سے منعقدہ سمینار (۲۵ فروری تا ۲ مارچ ۹۲ء) کی روئیداد اور مقالات

URDU TANQEED:

MASA-IL-O-MABAHIS

Compiled by:

Prof. MANZAR ABBAS NAQVI,
Chairman, Dept. of Urdu,
A.M.U., ALIGARH-202002.

Price: ....

تاریخ اشاعت : مارچ ۱۹۹۳ء

تعداد : پانچ سو

مطبع : مسلم یونیورسٹی پریس، علی گڑھ

ملنے کا پتہ : یونیورسٹی پبلیکیشنز ڈویژن

اے۔ ایم۔ یو۔ علی گڑھ۔ ۲۰۲۰۰۲

قیمت : ۱۰۰ روپے

مشمولات

پیش لفظ

یونیورسٹیاں محض درسگاہیں نہیں، دارالعلوم بھی ہیں۔ ان کی غایتِ وجود صرف یہ نہیں کہ چند مضامین کے مجوزہ نصابات کی اوقاتِ مقررہ میں تدریس کا کام ہوجائے اور سال میں ایک بار یا دو بار امتحان لے کر طالب علموں کو مختلف سندیں ایک شاندار جلسے میں عطا کردی جائیں، بلکہ یونیورسٹی کے قیام کا ایک بڑا مقصد یہ بھی ہے کہ یہاں مختلف علوم کی نشوونما کا سروسامان کا مہیا کیا جائے اور ان کی نشرواشاعت کا بندوبست ہوسکے۔ اس طرح علمی تحقیقات، سمینار، کانفرنسیں، سمپوزیم، ورکشاپ، ان سب کا اہتمام و انصرام بھی یونیورسٹی کے بنیادی مقاصد میں داخل ہوجاتا ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ مقاصد یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے پیشِ نظر نہ ہوں، لیکن ہوتا یہ ہے کہ جب جب اقتصادی بحران کی وجہ سے ملک میں کفایت شعاری کی کوئی مہم چلتی ہے تو سب سے پہلے یہ علمی کاروبار، جسے منور صاحب "کاروبارِ شوق" کہا کرتے ہیں، اس کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ چنانچہ خلیجی جنگ کے زیرِ اثر ملک میں جن کفایتی اقدامات کا اعلان ہوا تھا اُن میں ان علمی سرگرمیوں پر امتناع سرِفہرست ہے۔ کیا واقعی دوسرے بے شمار سرکاری اخراجات میں ان مجوزہ کفایتی اقدامات سے کوئی کمی ہوئی ہے؟ اگر ایسا نہیں ہوا تو پھر ان علمی کاموں کو نظر انداز کرنا کہاں کی دیانت اور دانشمندی ہے۔

مقالات کا یہ مجموعہ اُس سمینار سے متعلق ہے جو ابھی حال ہی میں شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ کے زیرِ اہتمام ۲۹ فروری سے دوسری مارچ ۱۹۹۲ء تک منعقد ہوا۔ اس

سمینار کا منصوبہ ہم نے ڈیڑھ سال پہلے بنایا تھا لیکن یو۔جی۔سی کی جانب سے عاید کردہ امتناع کے باعث اس کا انعقاد اب تک ممکن نہیں ہو سکا تھا۔ وہ تو انتہائی کرم ہے ہمارے ہردلعزیز وائس چانسلر پروفیسر محمد نسیم فاروقی صاحب کا جنھوں نے ہمیں اس گرانٹ کو استعمال کرنے کی اجازت مرحمت فرمادی جو شعبے کے سالانہ بجٹ میں اس قسم کے سمینار کے لیے مخصوص ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہم بےحد شکر گزار ہیں انڈین کونسل آف ہسٹاریکل ریسرچ، نئی دہلی کے جس نے بارہ ہزار روپے کی رقم اس کارِ خیر کے لیے فراہم کردی اور اس طرح اس سمینار کا انعقاد ممکن ہو سکا۔

یہ سمینار جو اب شعبۂ اردو کی ایک مستقل روایت بن چکے ہیں، ان کا آغاز اب سے پورے اٹھائیس سال پہلے ۸ فروری ۱۹۶۴ء کو اس زمانے میں ہوا تھا جب پروفیسر آل احمد سرور اس شعبے کے سربراہ تھے۔ اتفاق سے وہ پہلا سمینار بھی تنقید ہی کے موضوع پر تھا اور اس میں پڑھے گئے مقالات ۱۹۶۷ء میں "تنقید کے بنیادی مسائل" کے عنوان سے کتابی صورت میں شایع کردیے گئے تھے۔ اس مجموعے کے پیش لفظ میں سرور صاحب نے لکھا تھا:

> "آزادی کے بعد تنقید نے خاصی ترقی کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ "مقدمۂ شعر و شاعری" کی طرح کوئی عہد آفریں کتاب ابھی تک سامنے نہیں آئی، مگر اردو تنقید اب جو منزلیں طے کر رہی ہے اُن کو دیکھتے ہوئے اُسے نظر انداز آج بھی نہیں کیا جا سکتا۔"

اس میں شک بھی نہیں کہ "مقدمہ شعر و شاعری" کے بعد سے اردو تنقید میں بہت پیش رفت ہوئی ہے اور کمیت اور کیفیت دونوں اعتبار سے ہمارا سو سالہ تنقیدی سرمایہ دوسری ہندوستانی زبانوں کے تنقیدی سرمائے سے کسی طرح کم نہیں ہے، لیکن یہ سوال آج بھی جوں کا توں برقرار ہے کہ کیا ہمارے نقاد اُس عظیم ورثے کے ساتھ پوری طرح انصاف کر سکے ہیں جو افسانوی نثر میں داستانوں، ناولوں اور افسانوں، غیر افسانوی نثر میں مکاتیب، انشائیوں، مقالوں، خطبات، سوانح، خود نوشت اور ہلکے پھلکے مزاحیہ اور طنزیہ مضامین کی صورت میں ہمیں اپنے بزرگوں سے ملا ہے؟ ـــــ کیا ہماری تنقید اس اہم کلاسیکی شعری

رسالے کا احاطہ کر سکی جو پرانے کتب خانوں کی پرانی الماریوں میں دیمک کی غذا بنتا جا رہا ہے؟۔

"تنقید کو تخلیقی فن کار خواہ کیسی ہی حقارت اور بے اعتنائی کی نظر سے کیوں نہ دیکھیں لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ ان عظیم فن کاروں کو عوام سے متعارف کرانے کی خدمت اگر کوئی انجام دیتا ہے تو وہ یہی غریب نقاد ہے۔ غالب بلاشبہ بہت بڑے شاعر تھے، لیکن اگر خواجہ حالی نے "یادگارِ غالب" لکھ کر ان کی شخصیت اور شاعری کو بے نقاب نہ کیا ہوتا تو عین ممکن تھا کہ ہم خود مرزا کا یہ شعر پڑھ کر خاموش ہو جایا کرتے اور بس ——

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

حقیقت یہ ہے کہ تنقید بیک وقت کئی کام انجام دیتی ہے۔ یہ وہ آرٹ یا سائنس ہے جو ادبی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ بھی کرتی ہے، فنی تجزیہ بھی، معنوی تفسیر بھی اور ان سب کی بنیاد پر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین بھی۔ اس عمل میں نقاد کو وہ سیاسی، سماجی، ادبی، لسانی، اقتصادی، فکری اور تہذیبی ہفت خواں بھی طے کرنے پڑتے ہیں جن کے بغیر خزانے کی کنجی اس کے ہاتھ نہیں آتی یعنی فنکار کے ذہنی ارتقاء میں کارفرما عوامل کا حال معلوم نہیں ہوتا۔ اُسے نفسیات کے ان تہ خانوں میں جھانکنے کی بھی ضرورت پیش آتی ہے جو کسی فنکار کے ادبی اور فکری رویوں کی تشکیل میں اثر انداز ہوتے ہیں۔ پھر یہ بھی کہ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے صرف یہی کافی نہیں ہوتا کہ اُس کے موضوعات کی افادیت کو جانچ پرکھ لیا جائے بلکہ ادب پارے میں پائے جانے والے جمالیاتی عناصر، اُس کی لسانی ساخت، اس کے اسلوبِ بیان سب ہی کا جائزہ لینا ضروری ہو جاتا ہے۔

بلاشبہ ہمارا تنقیدی سرمایہ بڑا وافر بھی ہے اور وقیع بھی۔ اس میں تنقید کے ان سب ہی مقتضیات کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے، لیکن علیحدہ علیحدہ نہ کہ مجموعی طور پر۔

کسی نے "ادب اور سماج" کے روابط کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا لیا، کوئی "ادب اور نظریہ" جیسے اصولی مباحث پر خامہ فرسائی کرتا رہا۔ کوئی "ادب اور زندگی" کے اسرار منکشف کرنے میں منہمک رہا۔ کوئی "ادب اور شعور" کی گتھیاں سلجھاتا رہا، کوئی "ادب اور آگہی" کی باتیں کرتا رہا۔ کوئی

"ادب اور انقلاب" کے نعرے لگاتا رہا، کوئی "ادب اور ادیب" کی دوئی مٹانے میں مصروف رہا۔ غرض ہر نقاد نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی اور زندگی بھر اُس کی جاروب کشی کو اپنا فرض عین خیال کیا۔ ہونا یہ چاہیے تھا کہ تنقید کو ایک "کُل" کی حیثیت سے برتا جاتا۔ ایسا ہوتا تو ہمیں اپنے سرمایہ نقد کی کوتاہی اور اپنے ناقدین کی حقیقت تک نارسائی کے شکوے کی نوبت نہ آتی۔

اسی لیے ضروری محسوس ہوا کہ ہمارا شعبہ اٹھائیس سال بعد پھر ایک بار تنقید کا تاریخی جائزہ لے۔ یہ سمینار اسی قسم کی ایک کوشش تھی۔ خدا کا شکر ہے کہ سمینار ہر اعتبار سے کامیاب رہا۔ میسور، بنگلور، بھاگلپور اور احمد آباد جیسے دور دراز مقامات سے اردو کے دانشوروں نے ہماری صدا پر لبیک کہا اور اس سمینار میں شریک ہوئے۔

اس مجموعے میں آپ کو سمینار کی مختصر روداد بھی ملے گی اور وہ مقالات بھی جو ہماری درخواست پر بطورِ خاص اس سمینار کے لیے لکھے گئے۔ ان میں سے کچھ سمینار میں پیش ہوئے اور کچھ وقت کی تنگی کے باعث پیش نہ ہو سکے۔ ہم ان سب ہی مقالوں کو اس مجموعے میں شامل کر رہے ہیں۔

سمینار میں پڑھے گئے مقالات پر جو بحثیں ہوئیں اُن کو اس مجموعے میں شامل نہیں کیا جاسکا، اس کا ہمیں احساس ہے۔ سبب یہ ہوا کہ وہ رضا کار جو ریکارڈنگ کے کام پر مامور تھے، یہ کام جس طرح ہونا چاہیے تھا، انجام نہ دے سکے۔ اس میں ان بیچاروں کا بھی زیادہ قصور نہیں۔ اکثر ہوتا یہ ہے کہ بحث میں حصہ لینے والے مقالے کا عنوان اور دس پندرہ سطریں سننے کے بعد عام طور پر یا تو مراقبے میں چلے جاتے ہیں یا پھر یہ ہے کہ آنکھیں بند کرکے اور سر جھکا کر یہ سوچنا شروع کر دیتے ہیں کہ مقالہ ختم ہونے کے بعد اس موضوع پر کیا تقریر کی جائے۔ یہ فی البدیہہ تقاریر عام طور پر بڑی مسحور کن ہوتی ہیں اور ان کے سننے میں ریکارڈنگ کرنے والے ایسے محو ہو جاتے ہیں کہ انھیں اُن افکارِ عالیہ کو قلم بند کرنے کا ہوش ہی نہیں رہتا جو ان تقاریر میں پیش کیے جاتے ہیں (اتفاق سے یہ ناچیز بھی بحث میں کچھ اسی انداز سے حصہ لینے کا عادی رہا ہے)۔

اب یہ مجموعۂ مقالات اِس امید کے ساتھ آپ کی خدمت میں پیش ہے کہ بقولِ اُستاد محترم پروفیسر آل احمد سرور "ایک طرف تنقید کے لیے علمی و ادبی معیاروں پر اصرار ہوگا اور دوسری طرف قدیم و جدید ادب کو مقامی خصوصیات ملحوظ رکھتے ہوئے آفاقی معیاروں پر پرکھنے کی کوششیں بار آور ہوں گی۔

علی گڑھ، ۷ مارچ ۱۹۹۲

منظر عباس نقوی
صدر شعبۂ اُردو

پروفیسر آل احمد سرورؔ

افتتاحی خطبہ

سمینار: اردو تنقید۔ ایک تاریخی جائزہ

جناب وائس چانسلر صاحب، صدر شعبۂ اردو، مہمانانِ گرامی، خواتین و حضرات!

حالی کا مقدمہ شعر و شاعری ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ مقدمہ ہماری تنقید کا پہلا صحیفہ ہے۔ مقدمے سے پہلے محمد حسین آزاد کے لیکچر اور سرسید کے تہذیب الاخلاق میں بعض مضامین کی بھی اہمیت مسلّم ہے۔ آزاد اور حالی دونوں کی تنقید پر ان کی تخلیق کا سایہ ہے۔ عالمی تنقید کا معلّم اوّل ارسطو، ہومر کی ایپک نظموں اور یونانی ڈراما نگاروں کی روشنی میں بوطیقا یا شعریات، مرتب کرتا ہے۔ انگلستان میں ڈرائیڈن، جانسن، کولرج، آرنلڈ اور ایلیٹ سب کی شاعری نے ان کی تنقید کے لیے راہ ہموار کی۔ اردو میں کئی اہم شاعروں نے شعراء کے تذکرے بھی مرتب کیے۔ میرؔ، مصحفیؔ، قائمؔ، شیفتہؔ کے نام اس سلسلے میں لیے جا سکتے ہیں۔ ان تذکروں میں جو تنقیدی اشارے ہیں ان کی مدد سے شعراء کے تنقیدی شعور اور ان کے دور کے تنقیدی شعور کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ غرض تنقید خلا میں وجود میں نہیں آتی۔ اس کے پیچھے معنی خیز تخلیقات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ تخلیق کی معنویت اور معیاروں کی طرف توجہ کے ذریعے سے یہ نہ صرف قاری کو ذوقِ سلیم تک لے جاتی ہے بلکہ بعد کے تخلیق کاروں کے لیے روشنی بھی مہیا کرتی ہے۔ اس لیے ادب میں تخلیق کی اولیت کو تسلیم کرتے ہوئے، تنقید کی اہمیت سے بھی کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جارج اسٹائنر GEORGE STEINER اپنی کتاب زبان

اور خاموشی LANGUAGE AND SILANCE میں تو یہاں تک کہتا ہے کہ اسٹائل کی صفت کی وجہ سے تنقید بھی ادب ہو سکتی ہے BY VIRTUE OF STYLE CRITICISM CAN ITSELF BECOME LITERATURE اچھا نقاد وہ ہے جو قاری کو تخلیق کے متعلق نئی بصیرت دے۔ "تنقید ایک کتاب کے مطالعے کے بعد دوسری کتابوں کے مطالعے کے لیے ذہن کو آمادہ کرتی ہے۔ فن کار اور قاری دونوں کے لیے تنقیدی شعور کی ضرورت ہے۔ فن کار کبھی اپنے نقش کھنے کی۔ انگوٹھی کرید تا رہتا ہے کبھی اپنے ہی اسلوب کا شہید بھی ہو جاتا ہے۔ نقاد اس کے فن کو تنظیم سکھاتا ہے اور قاری کو تجربے اور تجربے کی پہچان عطا کرتا ہے۔ نقاد جج کی طرح فیصلہ نہیں کرتا۔ نہ کوئی فرمان جاری کرتا ہے۔ وہ فتویٰ بھی نہیں دیتا۔ وہ تخلیق کا رکا ہمنا فلسفی و رساتھی ہے۔

مگر تنقید ہے کیا ؟ اپنے ایک مضمون میں جو ۱۹۲۶ء میں لکھا تھا میں نے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی تھی۔ شاید اس کا اقتباس یہاں بے محل نہ سمجھا جائے۔

"میرے خیال میں اس کے لیے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں تعارف، ترجمانی اور فیصلہ سب کچھ آجاتے ہیں۔ پرکھ کے لفظ کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایک معیار یا کسوٹی آتی ہے۔ نقاد کے ذہن میں ایسا ایک معیار ضروری ہے۔ پرکھنے اور تولنے کے لیے ترجمانی اور تجزیہ ضروری ہے۔ مبتدی پارکھ اپنا فیصلہ منوانے کے درپے نہیں رہتا اور تمام نقاد اس بات سے متفق ہیں کہ نقاد کو آمر نہیں ہونا چاہیے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ "اہم معاملات میں نقاد کو زبردستی نہیں کرنا چاہیے اور نہ اسے اچھے بُرے کا فیصلہ (جھٹ سے) صادر کر دینا چاہیے۔ اسے صرف وضاحت کرنی چاہیے اور پڑھنے والا خود ہی ایک صحیح نتیجے پر پہنچ جائے گا" مگر نقاد جب کسی کا تعارف کراتا ہے تو اس کا تعارف کسی نقیب کی پکار نہیں ہوتا۔ ایک سیاح کی دریافت ہوتا ہے۔ نقاد بھی اپنی دنیا کا کولمبس ہے۔ وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے۔ تعارف

کو اعلان نہ ہونا چاہیے اور نہ ترجمانی کو فلسفہ"۔

"آزادی کے بعد ہندوستانی ادبیات میں یہ میلان بڑھا ہے کہ تنقید میں ہمیں اپنی جڑوں، اپنی تاریخ اور اپنے ماحول کو ہی ملحوظ رکھنا چاہیئے۔ مغربی ادب میں جو معیار عام ہیں ان کے مطابق اپنے ادبیات کو پرکھنا قطعی ضروری نہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ عربی فارسی سنسکرت میں جن ادبی اصولوں پر زور دیا گیا ہے یا شعری معیاروں کا تذکرہ ہے اُن پر ہی ہماری تنقید کی بنیاد ہونی چاہیے۔ مغربی ادب کی صورت حال ہماری ادبی صورت حال سے بالکل مختلف ہے۔ اس لیے اس سے اپنے فن کاروں اور فن پاروں کی تفہیم میں مدد نہیں مل سکتی۔ یہ لوگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ یہ ذہنی غلامی کی علامت ہے اور نوآبادیاتی ذہن کی توسیع۔ یہ بات اس حد تک صحیح ہے کہ ہمیں اپنی بنیادوں، اپنی تاریخ اور اپنے ماحول کو بہ حال پیش نظر رکھنا چاہیے، مگر مغربی معیاروں کو نظر انداز کرنا، جو بڑی حد تک اب عالمی معیار ہیں، میرے نزدیک کسی طرح مناسب نہیں۔ ویسے بھی یہ دور صرف یہ یا صرف وہ کا نہیں یہ بھی اور وہ بھی کا ہے۔ تقریباً دو سو سال سے مغربی اثرات ہماری زندگی سماج اور ادب پر پڑ رہے ہیں۔ جس طرح قدیم ہندوستان کی کلید سنسکرت ہے اور ازمنۂ وسطیٰ کی ایک حد تک فارسی، اسی طرح جدید دور کی کلید انگریزی ہے۔ مارکس کا یہ قول میرے نزدیک بڑی صداقت رکھتا ہے کہ خواہ مغرب کا اقتدار ہندوستان پر یہاں کی دولت کے استحصال کے لیے ہوا ہو، مگر اس نے تاریخ کے ایک آلے کا کام بھی انجام دیا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو قومیت، جمہوریت، سیاسی وحدت کا تصور ہمیں مغرب نے دیا ہے۔ ہاں حُبِّ وطن اور گاؤں کی پنچایت میں جمہوری تصورات ہمارے یہاں پہلے سے موجود تھے۔ مغربی افکار کا سرچشمہ یونانی فکر ہے اور اس کے بعد روما کے قانون کا تصور، پھر انجیل مقدس۔ یونانی فکر خلفائے عباسیہ کے زمانے میں عربی ادبیات اور علوم پر اثر انداز ہوئی۔ اس فکر نے ازمنۂ وسطیٰ کے دھندلکے میں علم و عمل کی شمعیں روشن کیں۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد یورپ میں جو تخلیقی سرگرمیاں شروع ہوئیں، ان میں عربوں کے خون جگر کی آب و تاب بھی شامل ہے۔ کہنا یہ ہے کہ مشرق اور مغرب اس طرح الگ دنیائیں نہیں ہیں جس طرح کپلنگ کی ہم نوائی میں کچھ لوگ کہتے رہے ہیں

ادبی فکری بنیادوں کے ساتھ عالمی میلانات کا مطالعہ نہ صرف مفید ہے بلکہ میرے نزدیک ضروری بھی۔ اس لیے ہمیں اپنی تنقید میں مشرقی افکار کے ساتھ عالمی افکار کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔ ازمنۂ وسطیٰ کے تنقیدی افکار زیادہ تر ہدایات یا نکتوں اور اشاروں کی شکل میں ہوتے تھے۔ علمی و ادبی مشاغل ایک مخصوص طبقے کا کاروبارِ شوق تھے۔ جب متوسط طبقہ بڑھا تو ان اشاروں سے داستانیں مرتب ہونے لگیں۔ فن کے اسرار و رموز پر پہلے مضامین اور پھر کتابیں وجود میں آئیں۔ ادبی بساط پر ایک جدلیاتی طریقہ کار کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ یہاں ایک میلان جب اپنے عروج کو پہنچ جاتا ہے تو اس کا ردِ عمل شروع ہوتا ہے اور جب یہ ردِ عمل مکمل ہو جاتا ہے تو ایک نئے مجموعی میلان کا آغاز ہونے لگتا ہے یہ ایک طرح کا امتزاج ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو روایت ایک وحدت نہیں ہے۔ اس میں کثرتیں رفتہ رفتہ ایک وحدت کو جنم دیتی ہیں اور انھیں کے بطن سے بغاوت وجود میں آتی ہے۔ جو کسی بھولی ہوئی روایت کی توسیع یا ترمیم بھی ہوتی ہے۔ اس لیے تنقید میں بقول رینی ویلک صرف تاریخیت HISTORICISM یا مستقبلیت FUTURISM لازماً نہیں ہو سکتی۔ تناظریت PERSPECTIVISM کی ضرورت ہے۔ اس طرح ہم ماضی کے سرمائے اور حال کے موج در موج سمندر سے انصاف کر سکتے ہیں۔ ادب میں کوئی نظریہ اس طرح باطل نہیں ہوتا جس طرح سائنس میں۔ ادب وہ دریا ہے جس میں مختلف اوقات میں نئے دھارے آ کر ملتے رہتے ہیں اور پورے دریا کی روانی کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ دریا ایک معنی میں وہی رہتا ہے اور ایک معنی میں کچھ اور بھی ہو جاتا ہے۔ زندگی میں تسلسل و تغیر کی طرح ادب میں بھی تسلسل و تغیر ہوتا ہے اگر ہم اس نکتے کو ملحوظ رکھیں تو بہت سی غلطیوں اور گمراہیوں سے بچ سکتے ہیں۔ میں مغربی افکار سے استفادہ اردو ادب کے لیے مفید سمجھتا ہوں۔ لیکن ان افکار کی روح کو دیکھتا ہوں۔ میں جدید کاری کا قائل ہوں لیکن جدید کاری کو تمام تر مغرب کی پٹری پر چلنا نہیں مانتا۔ نئی مشرقیت مغرب کے آشوب کو نظر میں رکھتی ہے۔ یہ ماضی پرست نہیں ماضی شناس ہے مگر اس کی توجہ کا مرکز حال کا آشوب اور مستقبل کے امکانات ہیں۔

سوال یہ ہے کہ اردو میں تنقید کی اصطلاح پہلے کب اس صنف کے لیے استعمال ہوئی۔ عربی کا لفظ 'نقد' تو پہلے سے موجود تھا۔ انتقاد اور انتقادیات کو نیاز فتحپوری نے رواج دیا۔ میرا خیال یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں لسان الصدق میں ایک مضمون میں ریویو اور تبصرہ پر گفتگو کرتے ہوئے' مولانا آزاد نے یہ لفظ استعمال کیا' لیکن اس سلسلے میں مزید تحقیق کی گنجائش ہے۔ کلیم الدین احمد نے اردو میں تنقید کے وجود کو فرضی قرار دیا تھا۔ یہ ویسی ہی بات تھی جیسے غزل کو نیم وحشیانہ صنف شاعری کہنا۔ دونوں اقوال میں کچھ سچ بھی ہے مگر مجموعی صورت میں یہ انتہاپسندی ہے اور اس لیے گمراہ کن۔ تذکروں میں ایک تنقیدی شعور ملتا ہے۔ گو باضابطہ تنقید نہیں ہے۔ آب حیات میں ایک رچے ہوئے تنقیدی شعور سے کیسے انکار کیا جا سکتا ہے اور نیرنگ خیال میں آزاد کے ایک صحت مند تنقیدی شعور کو کیسے نظر انداز کر دیں۔ اسی طرح تہذیب الاخلاق میں سرسید کے وہ مضامین جو انھوں نے سال تمام ہونے کے سلسلے میں لکھے تھے' ادب اور انشاپردازی کے متعلق سرسید کے نظریات کی ایک واضح تصویر پیش کرتے ہیں۔ خود حالی نے مجموعۂ نظم حالی کے دیباچہ' مسدس کے دیباچہ اور حیات سعدی میں اہم تنقیدی افکار پیش کیے ہیں' پھر بھی یہ درست ہے کہ مقدمۂ شعر و شاعری ہی اردو تنقید کا پہلا صحیفہ ہے۔ اس کی اہمیت تاریخی بھی ہے اور ادبی بھی۔ اس کے حوالے سے آج بھی بات ضروری ہے۔

ہمارے یہاں تنقید کی جو تاریخ اب تک بیان کی گئی ہے اس میں ناموں پر زیادہ زور ہے' میلانات پر اتنی توجہ نہیں۔ تاریخ کو بھی ایک زمانے میں مشاہیر کی سوانح عمری کہا جاتا تھا' مگر اب تاریخ اسباب و علل کی داستان ہے اور اس میں سماج کے ارتقا کے منازل' تہذیب کے مظاہر' سیاسی تبدیلیاں اور عوام و خواص سبھی کی صورت حال کا جائزہ آجاتا ہے۔ گہری تحقیق اب صرف جنگل کے تصور پر قناعت نہیں کرتی بلکہ نامیار NAMIAR کے اثر سے پیڑ بھی گنتی ہے۔ ادبی تاریخ' تاریخ کے اس تصور سے مدد لے کر تحقیق کو اس کا جائز مقام دیتی ہے۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ گذشتہ سو سال میں اردو تحقیق اور اردو تنقید دونوں میں خاصا اضافہ ہوا ہے۔ گو ابھی دونوں میں جانب داری کی لے زیادہ ہے'

سخن فہمی کی اتنی نہیں۔ ادب میں اعلیٰ روایت اور ادنیٰ روایت دونوں GREAT TRADITION AND LITTLE TRADITION پر زور دیا جانے لگا ہے۔ گو ادنیٰ روایت کی اصطلاح مجھے مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ اس کے بجائے عوامی روایت کی اصطلاح زیادہ موزوں ہے۔ علاقائی کارناموں کا جائزہ بڑھا ہے مگر اس میں رنگ کو بہانہ ثابت کرنے کی کوشش بھی ہے۔

مغرب میں تنقید کے جو دبستان سامنے آئے ہیں ان پر یہاں ایک نظر ڈالنا ہمارے لیے اس لیے مفید ہوگا کہ ہمارے یہاں یہ اثرات کبھی برملا اور کبھی ڈھکے چھپے ملتے ہیں۔ ولبر اسکاٹ نے اپنی کتاب ادبی تنقید کی پانچ راہیں FIVE APPROACHES TO LITERATURE میں نو انسان دوست یا اخلاقی، نفسیاتی تنقید، سماجی تنقید، فنی یا فارمل تنقید اور اسطوری اور آرکی ٹائپل تنقید کے دبستان قائم کیے ہیں۔ اس نے تاثراتی تنقید کی طرف توجہ نہیں کی اس لیے کہ اس کے ڈانڈے کسی نہ کسی طرح کسی دوسرے دبستان سے مل جاتے ہیں۔ ہمیں اسکاٹ کی درجہ بندی میں روسی فارملزم اور تشکیل یا ساخت اور لاتشکیل یا رد ساخت کے دبستانوں کو بھی ملحوظ رکھنا ہوگا۔ یہ اثرات گذشتہ چالیس پچاس سال میں ابھرے ہیں۔ اخلاقی زاویہ نظر کی تاریخ سب سے پرانی ہے۔ افلاطون سڈنی جانسن، آرنلڈ سب کا سروکار اخلاقیات سے تھا۔ آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی اس کی نمایاں مثال ہے۔ بیسویں صدی میں یہ اخلاقی نقطۂ نظر نو انسان دوستی میں ظاہر ہوتا ہے۔ ادب تنقید حیات ہے۔ تکنیک کا مطالعہ وہ ذریعہ ہے جو ہمیں ادب کے مقصد تک لے جاتا ہے اور بالآخر تہذیب کے فروغ اور مہذب انسان کے نصب العین تک رسائی رکھتا ہے یہ نیچرلزم اور رومانیت دونوں سے گریزاں ہے۔ ایلیٹ اور ایف۔ آر۔ لیوس دونوں کے یہاں یہ اخلاقی نقطۂ نظر اپنے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ ایلیٹ نے جب یہ کہا کہ "ادب کی عظمت صرف ادبی معیاروں سے متعین نہیں کی جا سکتی۔ اگرچہ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ یہ ادب ہے یا نہیں، اس کا تعین صرف ادبی معیاروں سے کیا جا سکتا ہے" تو اس نے بالآخر اخلاقی نصب العین یا سماجی نقطۂ نظر کے لیے بھی گنجائش چھوڑی، مگر ادبی معیاروں کی مرکزیت کو ملحوظ رکھا۔

نفسیات کے علم نے ادب کے مطالعے میں ایک تو رچرڈس کے ادبی تنقید کے اصول PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM میں جمالیاتی تجربے کا تجزیہ کیا اور حسن کو حواسوں کے ایک نئے توازن کا نام دیا۔

BEAUTY IS THAT WHICH IS CONDUCIVE TO SYNAESTHETIC EQUILIBRIUM

حسیت ماد تاری کا وہ موزوں ردِ عمل ہے جو ایک فن پارہ عطا کرتا ہے اور جس میں ایک حس کو دوسری حس کے ذریعے سے پیش کیا جاتا ہے۔ دوسرے جو ایڈمنڈ ولسن کے یہاں فن کاروں کی زندگی کے ظالک کی طرف مائل ہے تاکہ اس سے ان کے فن کو سمجھنے میں مدد ملے۔ ڈی۔ ایچ لارنس نے بھی کہا تھا کہ حسن فن کار کو اپنے مرض سے چھٹکارا پانے میں مدد دیتا ہے۔ زخم و کمان میں ولسن نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس طرح نہ صرف فن کار کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے بلکہ فن کے اندرونی سانچوں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ پھر نفسیات، فکشن اور ڈرامے کے بعض کرداروں کے مطالعے کے ذریعے ان کے عمل اور ردِ عمل کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ ہملٹ کا تجزیہ اس کی اچھی مثال ہے۔ فرائڈ کو مارکس کے ساتھ اس دور کا پیغمبر کہا گیا ہے لیکن فرائڈ کا نظریہ درحقیقت ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتا لیکن ینگ کے نظریات کا اثر ادب پر بہت گہرا ہے اور اس نے بالآخر ایک اسطوری دبستان کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ فن بہرحال خواب سے واضح طور پر مختلف ہے۔ فن کار کو ایک حد تک اپنی تخلیق پر قابو ہوتا ہے جبکہ خواب دیکھنے والا مجبور ہے۔ اردو میں میرا جی نے فرائڈ کے نظریات سے متاثر ہو کر اردو کے بعض شعراء پر ادبی دنیا میں جو مضامین لکھے تھے ان میں یہی کمزوری تھی، گو یہ دلچسپ ضرور تھے۔ بہرحال اس دبستان کے ذریعہ سے تخلیقی عمل کے سلسلے میں کچھ معنی خیز باتیں ضرور کہی گئی ہیں۔

سماجی دبستان اس دور میں کافی مقبول رہا ہے، خصوصاً مارکسی نقطۂ نظر۔ دراصل اس کا آغاز تاینے سے ہوتا ہے جس کا لمحے، نسل اور ماحول MOMENT, RACE, MILEAU, کا تصور ہی وہ بنیاد ہے جس کے سہارے مارکس نے ذرائع پیداوار کو مرکزی اہمیت دی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ مارکس کا ادب کا تصور اس کے جدلیاتی مادیت کے فلسفے کا ہی ایک پہلو ہے۔ ادیب بہرحال کسی سماج کا فرد ہوتا ہے، مگر اس کی انفرادیت کو صرف اس کے سماجی دائرے کی مدد سے ہی سمجھا نہیں جا سکتا۔ وہ ایک آزاد وجود بھی رکھتا ہے۔ سماجی تنقید خصوصاً مارکسی

تنقید نے ادب پر گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ جیسا کہ ایک نقاد نے کہا ہے ادب اور سماج کا رشتہ باہمی RECIPROCAL ہے۔ ادب صرف سماجی اسباب کا نتیجہ نہیں ہے یہ سماجی اثرات کا سبب بھی ہے۔ LITERATURE IS NOT ONLY THE EFFECT OF SOCIAL CAUSES, IT IS ALSO THE COUSE OF SOCIAL EFFECT

بیشتر مارکسی نقادوں نے ادب کے مخصوص تجربے اور رول کے ساتھ انصاف نہیں کیا مگر کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ اور حال میں ٹیری ایگلٹن کے یہاں جو کوشش ہے وہ ہر لحاظ سے قابل قدر ہے۔

کچھ لوگ فارملسٹ تنقید کے دبستان کو اس دور میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ میرے نزدیک اس کے نقطۂ نظر کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اس کے طریقۂ کار کی ہے۔ اس دبستان کا رشتہ ایلیٹ سے دیکھا جا سکتا ہے جس نے فن کو فن کی وجہ سے اہمیت دی نہ کہ سماجی، مذہبی، اخلاقی یا سیاسی افکار کی وجہ سے اور جس نے فن پاروں کے گہرے مطالعے پر زور دیا۔ ایلیٹ کا یہ کہنا کہ فنکار جذبے اور شخصیت سے اپنے فن میں فرار حاصل کرتا ہے نقادوں کو فنکاروں کے سوانح کے بجائے فن پارے کے فنی نظام کی طرف متوجہ کرنے میں موثر ثابت ہوا۔ دوسرا رہنما رچرڈس ہے جس نے معنیات پر توجہ کی اور اپنی کتاب عملی تنقید میں نوجوانوں کے کچھ نظموں کے ردعمل کا تجزیہ کیا۔ پھر اس کے شاگرد ایمپسن نے ابہام کی سات قسمیں لکھ کر دراصل اس نئے دبستان کے لیے میدان بالکل صاف کر دیا۔ نئی تنقید کے علمبردار یہ کہتے ہیں کہ شاعری اپنی جگہ علم کا سرچشمہ ہے اور اس کا تجزیہ صرف اسی کے ذریعے ہی ہو سکتا ہے۔ یہ لوگ ذاتی، سماجی، اخلاقی قدروں کو خارجی چیز کہتے ہیں اور صرف نظم کی ساخت اور اس ساخت کے ان اجزا سے سروکار رکھتے ہیں جو مجموعی شعری تجربے سے متعلق ہیں۔ وارن RAY & WARREN کہتا ہے کہ شاعری کسی خاص عنصر میں محدود نہیں ہے۔ بلکہ اس کا دار و مدار ان رشتوں پر ہے، اس ساخت پر ہے جسے ہم نظم کہتے ہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک معنی فارم سے وجود میں آتا ہے، یعنی بحر، پیکر، اسلوب، ڈکشن وغیرہ اور مواد سے جس میں تجربہ اور موضوع وغیرہ آتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایگلٹن کا یہ اعتراض میرے نزدیک درست ہے کہ اس دبستان نے خواص پرستی کو فروغ دیا اور اصطلاحات کا ایک نیا نظام بنا دیا جس تک عوام کی

بحث کی ہیں جو یہ تھی: قول محال PARADOX، بناوٹ TEXTURE، تناؤ TENSION، ابہام AMBIGUITY، مصنف کا مقصد INTENT OF THE AUTHOR پر مباحث، ان تعبیروں کی طرح ہیں جن سے خوب پریشان ہو جاتا ہے۔

آرکی ٹائپل یا اساطیری تنقید کا بھی ایک اہم میلان ہے۔ اس میں بھی متن کا گہرا مطالعہ ضروری ہے مگر یہ جمالیاتی تجربے کی قدر و قیمت کا تعین کرنے میں اس کی بنیادی تہذیبی اور انسانی اپیل کو مدنظر رکھتی ہے۔ فریزر اور ینگ دونوں کے نظریات نے جیمس جوائس کی تخلیقات پر گہرا اثر ڈالا۔ ینگ کے اجتماعی لاشعور کا لب لباب یہ ہے کہ انسان غیر شعوری طور پر قبل از تاریخ کے اس علم کو محفوظ رکھتا ہے جو اس دور کے اساطیر میں بالواسطہ مل جاتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اساطیر کے فوق فطری عناصر پر عقیدہ نہ ہونے کے باوجود ان میں انسان اور انسانیت کے ارتقائے ابدی نقوش ملتے ہیں۔ نتھروپ فرائی کے لیے ادب ایک قسم کا آرکی ٹائپ، یعنی ایسا پیام ہے جو ہماری طرف سے خود ہمیں کو دیا جاتا ہے۔ یہ وہ پوشیدہ زبان ہے جو ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ داخلی واردات کو خارجی واردات بنا سکیں یعنی فن کار ایک اسطورساز ہے۔ اس سلسلے میں ڈی ایچ لارنس کے ہوئے شعور اور ارنسٹ کسیرر کے ESSAY OF MAN کے اثرات بھی قابل ذکر ہیں۔ مگر نارتھروپ فرائی کی کتاب تنقید کی اناٹومی ANATOMY OF CRITICISM کے اثرات زیادہ گہرے ہیں۔

اخلاقی یا انسانی، سماجی، نفسیاتی، فنی اور اسطوری دبستانوں کے علاوہ ایک میلان ترکیبی یا امتزاجی بھی ہے۔ کسی ایک دبستان کو رہنما بنانے میں یہ خطرہ ضرور رہتا ہے کہ دوسرے دبستانوں سے جو روشنی مل سکتی ہے اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ اس لیے یہ میلان بھی مقبول ہو چلا ہے۔ اس صدی کی پانچویں دہائی میں روسی کار فارملسٹوں کا کارنامہ بھی توجہ کا مرکز بنا ہے۔ اس حلقے میں رومن جیکبسن کا نام مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ فارملسٹوں نے ہی ساختیات اور پس ساختیات کے لیے راہ ہموار کی۔ لسانیات کی مدد سے انھوں نے ادب کی زبان اور اس کی ہیئت پر زیادہ توجہ مرکوز کی۔ ادبی زبان کو انھوں نے ایک طور پر عام زبان سے انحراف قرار دیا۔ شاعری کی تنقید کے سلسلے میں ان کے نظریے کی اہمیت ضرور ہے، مگر ادب صرف شاعری

میں محدود نہیں ادھر کئی سو سال میں نثر کا سرمایہ بھی اتنا ہوگیا ہے کہ اب متمدن انسان کے اظہار کا ذریعہ شاعری سے زیادہ نثر ہوگئی ہے اور نثر وہ کام بھی کرنے لگی ہے جو پہلے شاعری کرتی تھی۔ فکشن اور ڈرامے نے فردی نہیں بلکہ قوموں اور سماجوں کی روح کی جس طرح عکاسی کی ہے، وہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔

ساختیات یا تشکیلیات کا طریقہ کار تجزیاتی ہے اسے قدر شناسی سے دلچسپی نہیں یہ سامنے کے معنی کے مقابلے میں کچھ ایسی بنادوں کو ترجیح دیتا ہے جو گہرائی میں کہیں کہیں چھپی ہوئی ہیں۔ نشان SIGN کیا کہتا ہے، اس سے غرض نہیں، اسے صرف ان نشانات کے ایک دوسرے سے رشتے سے غرض ہے۔ ساختیات STRUCTURALISM آگے چل کر SEMIOLOGY سے مل جاتی ہے۔ ساختیات پر فن مولا ہے۔ سمیاوجی SEMIOLOGY ادب کے مطالعے سے سروکار رکھتی ہے۔ ساختیات فرد کو نظر انداز کرتی ہے، ادیب کے امرار کو فی رموں میں مقید کرنا چاہتی ہے۔ ایگلٹن اسے ANTI-HUMANIST انسان دوستی کی مخالف سمجھتا ہے یہ تاریخ سے فرار کر کے زبان کی آغوش میں پناہ لیتی ہے۔ پس ساختیات، صداقت، حقیقت، معنی، علم سب کے کلاسیکی تصور کی تخریب کرتی ہے۔

ہمارے یہاں حالی کی اہمیت اور معنویت یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف ایک سنجیدہ اور قابل قدر نظریۂ شاعری پیش کیا، بلکہ اصناف شعری میں سے غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی پر خاصی تفصیل سے اظہار خیال کیا۔ ایک واضح نظریہ کے بغیر کسی کو نقاد نہیں کہا جا سکتا۔ نظریاتی تنقید کے ساتھ اصناف پر محاکمہ اور عملی تنقید کے نمونے بھی ضروری ہیں۔ حالی نے ان دونوں پہلوؤں پر جو کچھ کہا ہے اس سے جا بجا اختلاف کی گنجائش ہے مگر اس کے باوجود ان کے افکار کی قیمت باقی ہے۔ بڑا نقاد اپنی بصیرت کی وجہ سے ادب کا وژن بدل دیتا ہے اور ہمارے ادبی شعور اور ادبی حسیت میں تبدیلی پیدا کر کے ہمیں ادب اور زندگی کو اس طرح دیکھنے اور دکھانے پر مایل کرتا ہے جس طرح پہلے نہ دیکھا گیا تھا پھر وقت گزرنے کے ساتھ اور ذوق اور شعور میں تبدیلی کے باوجود اس وژن سے کچھ نہ کچھ بصیرت برابر ملتی رہتی ہے۔ ادب میں کوئی سنجیدہ نظریہ یکسر رد نہیں ہوتا۔ سوال یہ ہے کہ کون سا نظریہ مرکزی مسایل پر روشنی ڈالتا

ہے اور کون سا ہنگامی مسائل ہیں۔ حالی کا نظریۂ شعر مرکزی مسائل پر توجہ کی وجہ سے ان سے بعض مقامات پر اختلاف کے باوجود ہمیشہ اہم رہے گا۔ کلیم الدین نے اپنی انتہا پسندی کی وجہ سے حالی پر جو اعتراضات کیے تھے، ان کا خاصا شافی جواب ممتاز حسین نے اپنی کتاب حالی کے شعری نظریہ ایک تنقیدی مطالعہ میں دے دیا ہے۔ حالی نے تنقید کے لیے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا وہ مستقل قدر و قیمت کا مالک ہے۔ گزشتہ سو سال میں تنقید میں بہت سی راہیں کھلی ہیں۔ مگر حالی کی شاہراہ کلیم الدین اور سلیم احمد کے فرمودات کے باوجود اردو تنقید کے لیے صراطِ مستقیم کہی جا سکتی ہے۔ بڑا نقاد وہ ہے جس سے اختلاف تو کیا جائے مگر جس سے انکار ممکن نہ ہو اور جس سے ہر دور میں بصیرت ملتی رہے۔ ادب اور سماج کے باہمی رشتے، شاعری کی خصوصیات شعر کی زبان کے سلسلے میں حالی کے چراغ سے چراغ برابر جلائے جاتے رہیں گے۔

حالی کی اہمیت اور معنویت کے اعتراف کے ساتھ یہ بات بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ شبلی نے جو نئے طرزِ ادا پر خاص توجہ کی اور موازنے میں انیس کی شاعرانہ عظمت اور دبیر کی استادی کے فرق کو واضح کر دیا۔ اس لیے نظریاتی پہلو کو گہرائی عطا کرنے کے ساتھ عملی تنقید کا بھی ایک قابلِ قدر نمونہ پیش کیا۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ دراصل موازنہ کم ہے انیس کی شاعری کی خصوصیات کا جائزہ زیادہ۔ عبدالحق دراصل حالی کے نقطۂ نظر کی توضیح کے مظہر ہیں ___ تحقیق نے ان کی تنقید کو وزن عطا کیا۔ انھوں نے قدیم دور کے بہت سے تاریک گوشوں کو منور کیا۔ زبان کی ہندوستانیت اور چلن سے اس کے رشتے کو اجاگر کیا۔ میر کے مطالعے میں سماجی اثرات کی نشاندہی کی۔ گو وہ میر کے فن کے جادو تک نہ پہنچ سکے مگر میر کی عظمت کے نقش کو گہرا کرنے میں کامیاب ضرور ہوئے۔ نیاز کی دانشوری ان کی تنقید سے زیادہ اہم ہے۔ مگر زبان کی صحت پر اصرار کے ساتھ انھیں نظیر اکبر آبادی کی معنویت کا بھی احساس ہے اور اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب کے بتِ ہزار شیوہ کے پرستار وہ بھی ہیں اور فراق کو انھوں نے ایک معنی میں دریافت کیا اور تبصروں کی ایک اچھی روایت قائم کی۔ مگر سخن فہم ہوتے ہوئے بھی وہ پاسداری کے چکر سے نہ نکل سکے۔ جوش اور جگر پر ان کے فرمودات اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان کا زبان کا تصور خاصا بے لچک کہا جا سکتا ہے۔ یہ لغت کو زیادہ ملحوظ رکھتا ہے چلن کو کم۔

حالی کے باوجود، شعر کی زبان کے سلسلے میں ہمارا مزاج خاصا سخت گیر اور خواص پسند رہا ہے۔ متروکات کا سارا سلسلہ، صحت زبان کے سارے مباحث، بحور و قوافی کے سارے ادب پر بڑھا ہوا اصرار، ادبی اظہار کے ایک خاص معیار سے گہرا شغف، ایک خواص پسندی کا غماز ہے جو عوامی فضا کی ذرا سی گرد بھی گوارا نہیں کرتی۔ نظم کی اہمیت اور معنویت کا اتنی دیر میں اعتراف اس وقت ممکن ہوا جب حالی کے نظریۂ شعر نے اس خواص پسندی پر نکتہ چینی کی اور شعر میں دلفریبی کے بجائے دلگدازی، صنعت کے بجائے سادگی اور مضمون آفرینی کے بجائے اصلیت اور واقعیت پر زور دیا۔ ترقی پسند تنقید کا ایک کارنامہ یہ ضرور ہے کہ اس نے حقیقت پسندی اور عوامی فضا پر توجہ کی۔ پریم چند کا یہ جملہ کہ "ہمیں حسن کا تصور بدلنا ہوگا" کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ ترقی پسند تنقید دراصل حالی کی روایت کی توسیع ہے۔ اس نے ادب کے متعلق چند اہم سوال اٹھائے، ادب اور سماج کے رشتے پر ازسرنو غور کیا۔ مہذب شعور پر توجہ مرکوز کی۔ ذوقیات اور وجدانیات کے دھندلکے کو چاک کرنے کی کوشش کی، روشن خیالی پر اصرار کیا، عوام کی اہمیت پر اعتراض کیا، ماضی کے طلسم میں اسیر رہنے پر ٹوکا، حال کے آشوب پر نظر کی۔ مگر بڑی بات یہ ہے کہ اس نے نظریے پر زیادہ زور دیا، نظر پر کم؛ ترقی پسندی پر زیادہ اصرار کیا ادب پر کم۔ یہ الگ بات ہے کہ ترقی پسندی بذات خود کوئی آئیڈیل یا آدرش ہونا چاہیے یا نہیں۔ اس لیے کہ ہر ترقی اپنے ساتھ کچھ تنزل بھی ضرور لاتی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں انسان نے جو ترقی کی ہے وہ مسلم ہے، مگر اس کے ساتھ انسانیت میں جو بحران آیا ہے اس کا بھی اعتراف ہونا چاہیے۔ آدرش اگر ہو سکتا ہے تو انسان دوستی اور انسانیت کو سب سے بڑا خطرہ ہے۔ ترقی پسند تنقید سیاسی نقطۂ نظر کو ادبی حریت فکر کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ یہ لٹریچر کی نہیں لینن کے جانبدار لٹریچر — PARTISAN LITERATURE کی قائل ہے، جس میں ٹالسٹائی کے لیے بھی تحفظات ذہنی ہیں۔ اختر رائے پوری کا ٹیگور اور اقبال کی شاعری کے متعلق یہ خیال تھا کہ "یہ بیماروں کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے۔" اور اکبر الہ آبادی کے متعلق انھوں نے یہ فرمایا کہ "ان کا طنزیہ تنگ نظری کے پیرائے میں کفر کے فتوے صادر کرتی ہے۔" ترقی پسند تنقید میں تین نقاد ایسے ہیں جن کی ادبی اہمیت

ہے۔ مجنوں، احتشام حسین اور ممتاز حسین۔ دوسرے اشخاص کے یہاں سیاست ادب سے زیادہ اہم ہے۔ سیاست ادب میں شجرِ ممنوعہ نہیں جس طرح اخلاق یا فلسفہ ٹاٹ باہر نہیں۔ اخلاق ہو یا فلسفہ یا سیاست میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ بالآخر ادب ایک اخلاقی شعور دیتا ہے۔ ایک مہذب اور منظم معیار عطا کرتا ہے اور سماجی زندگی جو رخ اختیار کر رہی ہے اس کا محاسبہ بھی سکھاتا ہے۔ ادب میں ہر نظریے کی گنجایش ہے۔ مگر اس کا اظہار ادبی پیرائے میں ہونا چاہیے یعنی مرکزیت ادب کو حاصل ہونی چاہیے، سیاست یا اخلاق یا فلسفے کو نہیں۔ ادب متاثر کرنے کے ساتھ ذہن کو منور بھی کرتا ہے۔ ترقی پسند تنقید میں مارکسزم سے جو شغف تھا وہ قابل اعتراض نہ تھا، مارکسزم روس میں اشتراکیت کے زوال کے باوجود آج بھی ایک اہم مکتب فکر ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ قابل اعتراض ادب کی ایک سیاسی پارٹی کے منشور کے مطابق تعبیر اور اسی کو سب کچھ سمجھا تھا۔ ادب میں ہر نظریے کی گنجایش ہے مارکسزم ہو یا وجودیت، ایلیٹ اور اقبال کا مذہبی اور اخلاقی وژن ہو یا ینگ کے اجتماعی لاشعور یا فرائڈ کے حظ اور کرب PLEASURE AND PAIN کے متعلقات، مگر اس میں ادب کی مخصوص بصیرت، اس کے وژن اور اس وژن کے موزوں اظہار کا سوال کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ ادبی اظہار کے سانچے بدلتے رہے ہیں، مگر حسن کاری کے آداب کے مطابق ہی آرائش خم کاکل کے ساتھ اندیشہ ہائے دور دراز کا کاروبار انسان کے خوابوں اور ان خوابوں کی حقائق سے جنگ، مستی اندیشہ ہائے افلاکی کے ساتھ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا عزم ابدی ہے ادب وقتی، ہنگامی واقعات کو ابدی تناظر میں دیکھنے کا نام ہے، ہر لمحے کے ساتھ بدل جانے کا نام نہیں۔ یہ زندگی کے تسلسل اور تغیر دونوں کے تناظر کا نام ہے۔ یہ ذات کو کائنات کے احساس کی پہلوداری اور تہہ داری عطا کرتا ہے، مگر اس کی بات ذات کے گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ یہ زندگی کی کسی ایک سچائی کو نہیں، زندگی کی ساری اور بعض اوقات متضاد سچائیوں کو سامنے رکھتا ہے۔ یہ بریخت کو بھی مانتا ہے اور بیکیٹ کو بھی۔ کافکا کو بھی اور کامیو کو بھی اقبال اور ٹیگور کو بھی اور فیض، میراجی کے ساتھ راشد کو بھی۔ ترقی پسند تنقید ادب کے اس ہزار شیوہ حسن کو سمجھ نہیں سکی۔

جدیدیت کا میلان ترقی پسندی کی توسیع نہیں تھا۔ یہ ایک ردعمل تھا۔ یہ ایک ذہنی افق پر نظر مرکوز کرنے کے بجائے فضا میں پرواز کا عزم تھا۔ یہ سیاسی وابستگی COMMITMENT کے بجائے آزادیٔ فکر سے وابستگی اور ادب سے وابستگی کا اعلان تھا۔ ترقی پسند تنقید تصویر کا ایک ہی رُخ دیکھتی تھی، ردعمل کے طور پر اس نے دوسرے رُخ پر زور دیا مگر ہمارے ملک میں ہر میلان بہت جلد کلیشے بن جاتا ہے۔ سرخ سویرے اور طبقاتی کشمکش کی جگہ کرب ذات، تنہائی اور ریت کی دیوار کی تکرار نے لے لی۔ ماڈرنزم یعنی جدیدیت جلد POST-MODERNISM پس جدیدیت کی طرف مائل ہوگئی۔ میں ماڈرنزم کا قائل ہوں مگر پس جدیدیت نے جو انسان دوستی کی قدروں کے خلاف محاذ بنا رکھا ہے، اسے اسٹائنر STEINER کے الفاظ میں "بربریت" سمجھتا ہوں اردو تنقید کو آج جدیدیت سے آگے جاکر نئی انسان دوستی کی طرف جانا ہے۔ جدیدیت نے ایک اہم نقاد اردو کو دیا ہے۔ یہ ہیں شمس الرحمٰن فاروقی۔ یہ مشرقی اور مغربی دونوں معیاروں کا لحاظ رکھتے ہیں۔ پرواز میں نشیمن پر ان کی نگاہ رہتی ہے۔ میر اور غالب کی عظمت کو واضح کرنے میں ان کی تحریروں سے مدد ملی ہے۔ زبان کے اسرار و رموز پر ان کی نظر ہے۔ خود ان کی زبان تنقید کی مدلل اور پرمغز زبان ہے۔ شاعری کی تہہ داری کا انھیں بھرپور احساس ہے۔ مگر انھوں نے افسانے کی اہمیت کا راز نہیں سمجھا۔ منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ اور بیدی کا لاجونتی جس طرح افسانے کے کوزے میں زندگی کا سمندر بھر دیتے ہیں اس پر ان کی نظر نہیں گئی۔ جس طرح حسن شناس حسن کی ہر ادا کو پہچانتا ہے اسی طرح ادبی نقاد کو بھی فن کے ہر جلوے کو اہمیت دینی چاہیئے۔ کوئی کرن کسی دوسری کرن سے کمتر نہیں ہوتی۔ اس کا بھی لحاظ کرنا چاہیئے۔ دوسری زبانوں کے تنقیدی سرمائے کی طرح ہمارے تنقیدی سرمائے میں بھی شاعری کی تنقید زیادہ ہے۔ نثر خصوصاً فکشن کی تنقید کم۔ یہ بات سمجھ میں آتی ہے۔ ہر زبان کی شاعری کی ایک خاصی قدیم، ترقی یافتہ اور رچی ہوئی روایت ہے۔ پھر اس میں معنی خیز تجربوں کی رنگارنگی بھی ہے۔ نثر پر توجہ بہت بعد میں ہوئی اور مغرب میں فکشن کی روایت تو دو ڈھائی سو سال سے زیادہ کی نہیں۔ ہمارے یہاں ڈیڑھ سو سال کی ہے۔ نثر کی ترقی میں بیانیہ کے ارتقا کو بڑی

اہمیت ہے اس کے مقابلے میں حقیقت نگاری کی داستانوں میں اس کی جھلک ضرور ہے
مگر اس کی ترقی فکشن کے ارتقا سے وابستہ ہوتی ہے۔ اس میں بھی "جاسوسی" پر زیادہ زور رہا
ہے، پر توجہ کم ہوئی، مگر بیسویں صدی میں مختصر افسانے نے گہرائی اور بلندی کی جو منزلیں طے
کی ہیں اور پچھلے چالیس پچاس سال میں ناول پر جو توجہ ہوئی ہے۔ ہمارے نقادوں نے
ابھی تک اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا ــــ شاعری کی بلندی اور پرواز کو تسلیم کرتے
ہوئے کہنا پڑتا ہے کہ متمدن انسان کی روح، سماج کے میلانات، زندگی کی رنگارنگی، فرد
کے باطن کی جو عکاسی ادھر ناول میں ہوئی ہے اس کی قدرشناسی کی لے ابھی مدھم ہے۔
ڈراما تو ہمارے یہاں بہت پس ماندہ ہے۔ اس لیے اس کی قابلِ ذکر تنقید کہاں سے
آئے۔ عملی تنقید پر ضرور قابلِ قدر کارنامے سامنے آرہے ہیں، لیکن تقابلی تنقید بہت کم
ہے۔ ہماری نثر ایک عرصے تک یا تو شاعری کے زیور سے کام لیتی رہی یا خطابت کی پرواز
کے جوہر دکھاتی رہی۔ اسے لفظ کی وہ کفایت دیر میں آئی جسے کافکا "برف کاٹنے کے
کلہاڑے" سے تعبیر کرتا ہے۔ ادھر تنقید نے شاعری کی زبان اور نثر کی زبان کے فرق کو بھی
واضح کیا ہے۔ شاعری میں لفظ اکائی ہے، نثر میں جملہ۔ نثر کا بھی ایک آہنگ ہے مگر بقول ڈرائیڈن
یہ "دوسرا آہنگ" ہے۔ باغ و بہار سے پہلے اردو نثر میں اردوپن تھا ہی نہیں، یہ فارسی کی
بھونڈی نقل تھی۔ وجہی کی ترنگ دربار کی پرتکلف فضا کے دھندلکے میں غائب ہو چکی تھی۔
میر امن۔ اردو خطوط کے غالب۔ سرسید۔ حالی۔ شبلی۔ نذیر احمد۔ عبدالحق۔ عابد حسین۔
منٹو اور عصمت کی نثر۔ نثر کے جوہر سے آشنا ہے۔ محمد حسین آزاد ہوں یا ابوالکلام آزاد دو
نثر ہیں مگر ایک تمثیل اور دوسرا خطابت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتا۔ ہماری نثر کو ابھی چند باتیں
سے اور بلند ہونا ہے۔ شاعرانہ اندازِ بیان کے بجائے، روح کے سفر کی شعریت پیدا کرنی
ہے۔ مقصدیت کے دباؤ سے آزاد ہو کر زندگی کی معنویت کے ان گنت پہلوؤں کی عکاسی
کے لیے اپنے آپ کو آمادہ کرنا ہے۔ پھر تنقید کے کسی ایک دبستان میں اسیر ہونے کے
بجائے اخلاقی، نفسیاتی، سماجی، فنی، اسطوری ہر دبستان سے بقدرِ ضرورت استفادہ کرنا ہے
مگر ادب کی مرکزیت کو ہر حال میں ملحوظ رکھنا ہے اور اس کی مسرت اور بصیرت دونوں کی

پاسداری کرنا ہے۔ کچھ لوگوں نے اس سلسلے میں امتزاجی تنقید پر زور دیا ہے۔ اس کے لیے میں نے ۱۹۵۰ء میں انتخابی کی اصطلاح استعمال کی تھی مشرقی اصول تنقید ناقص نہیں محدود ضرور ہیں۔ مغربی اصول تنقید بھی آنکھ بند کرکے تسلیم نہیں کیے جا سکتے۔ ہمارے رنگ محل میں ہر کھڑکی کھلی رہنی چاہیے تاکہ تازہ ہوا برابر آتی رہے مگر ایسی آندھی سے خبردار رہنا چاہیے جو ہمارے رنگ و محل کو ہی تہ و بالا کر دے۔ اقبال نے اس سلسلے میں پتے کی بات کہی ہے:

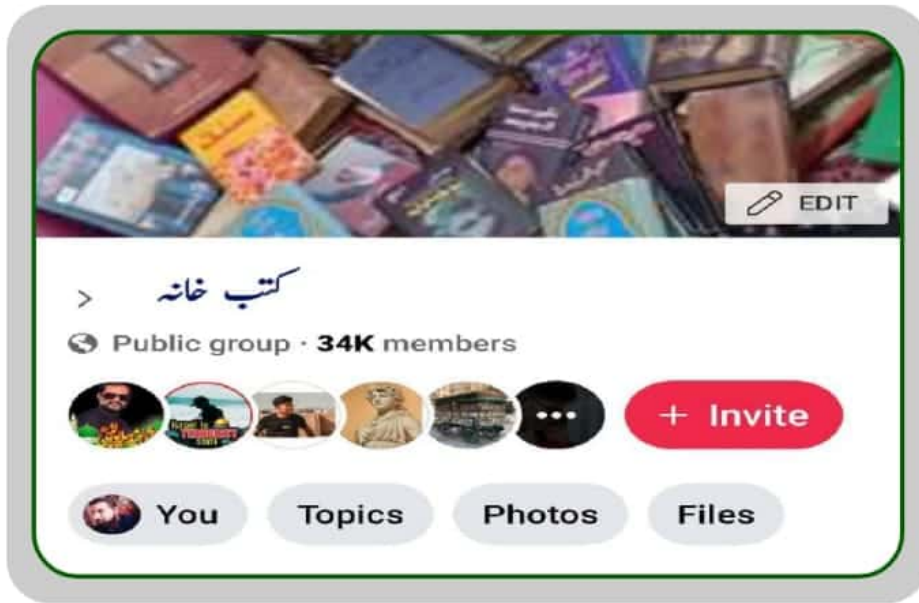
"مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر"

آج جب سائنس سماج کا شکنجہ بڑھتا جا رہا ہے اور ادب کے وجود، اس کی معنویت، زندگی میں اس کی اہمیت، اشتہاریت اور مارکیٹ MARKET کے جال کی وجہ سے جمالیاتی تجربے، روح کی بیداری، تہذیب اور انسان دوستی میں یقین محکم کی لے کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ آرنلڈ کے جہاد کی یاد آنی قدرتی ہے۔ آج تنقید کا کام صرف فن پاروں کی تشریح، توضیح، تفسیر اور تعبیر ہی نہیں خود فن کی، تہذیب کی، ادب کی، انسانی قدروں کی علم برداری کی اہمیت و معنویت کی طرف سماج کی رہ نمائی کرنا بھی ہے۔ سائنس کے رول کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے ادب کے رول کو واضح کرنا، انسان کو انسان بنائے رکھنا، تہذیب اور اخلاق کی قدروں کو دلوں کی دھڑکن بنانا، اور بھی ضروری ہو گیا ہے۔ اپنی زبان کے شاندار سرمایے، لفظ کی کائنات، آداب سخن سے بیگانگی برتی جا رہی ہے۔ ہماری نئی نسل کی تربیت ادب کی ناقص تعلیم کے ماحول میں ہوئی ہے۔ اسے اچھی اردو آئی۔ نہ اچھی ہندی نہ اچھی فارسی نہ اچھی انگریزی۔ اپنے علاقے کی زبان پر بھی کم لوگوں کو عبور ہے۔ نقاد کو زبان کی اہمیت اور ادب کی معنویت کا خاص طور سے احساس دلانا ہے۔ پھر اسے کلاسیکی ادب کے معیاروں کے پاسداروں کے ساتھ نئے ادبی میلانات کا شعور بھی عطا کرنا ہے۔ اُسے مہذب قاری پر اصرار کرنا ہے اس کا مطلب خواص پسندی نہیں معیاروں پر توجہ ہے۔ تنقید علوم سے مدد لیتی ہے مگر اسے کسی مخصوص علم کی شاخ نہیں بنانا چاہیے۔ اس کا کام ادب کے رمز و ایماء سے آشنا ہونا، اس کی مسرت اور بصیرت کا رمز شناس ہونا، روح انسانی کے سفر کا محرم ہونا ہے اور

پس جدیدیت کی بڑھتی ہوئی بربریت کے مقابلے میں تہذیب انسانی کی بقا، جمالیاتی تجربے کی معنویت، شعر کی تہہ داری اور نثر کی بلاغت کو عام کرنا ہے۔ ادب سستی تفریح نہیں عطا کرتا زندگی کے معنی خیز تجربات، اور خواب اور حقیقت کے تصادم کے احساس کے ذریعہ سے زندگی کا عرفان عطا کرتا ہے۔ انسانیت کی اس دولت کی طرف توجہ دلانا نقاد کے لیے آج اور ضروری ہو گیا ہے۔ انجیل مقدس میں کہا گیا ہے کہ "پہلے لفظ تھا اور لفظ خدا کے ساتھ تھا اور لفظ خدا تھا" نقاد کا کام اس نکتے کی روشنی میں آج کے بدلتے ہوئے سماج میں زبان و ادب کے بنیادی کردار پر زور دینا ہی ہو سکتا ہے۔

پروفیسر حامدی کاشمیری

تنقید کی موجودہ صورتِ حال: ایک چیلنج

موجودہ دور میں شعری حسیت اور شعور شناسی کے بنیادی تقاضوں کے فروغ کے پیشِ نظر، تنقید کو ایک بڑے چیلنج کا سامنا ہے۔ یہ نہ ورہے کہ گذشتہ ادوار میں بھی تنقید آزمائش کے مراحل سے گزری ہے۔ انیسویں صدی میں انگریزی عملداری کے نتیجے میں ذہنی شعور کے ساتھ ساتھ تنقیدی شعور میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی، جس کا مظہر حالی کا مقدمۂ شعر و شاعری ہے، جس میں پہلی بار شاعری کے فنی اور سماجی رشتوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ تاہم یہ موجودہ صدی ہی ہے جس میں مغربی تنقیدی افکار کے زیرِ اثر اردو تنقید کو مختلف مراحل پر نئے چیلنجوں کا سامنا کرنا پڑا، اور اردو کے نقاد حسبِ توفیق اپنی تغیر پذیر ادبی حسیت اور علم و آگہی کا اظہار کرتے رہے۔ تقسیمِ وطن سے قبل مارکسی نظریے نے تنقید کو متاثر کیا، اور پھر تقسیم کے بعد مغربی افکار و علوم کے زیرِ اثر نئے تنقیدی رویے سامنے آئے۔ شاعری کو مختلف سماجی علوم مثلاً تاریخیت، سماجیات، تہذیب، نفسیات اور بشریات کی مدد سے سمجھنے کی کوششیں کی گئیں۔ ہیئتی تنقید کے علمبرداروں مثلاً رچرڈس، رین سم اور بروکس وغیرہ کے زیرِ اثر اردو میں ہیئتی طریقۂ تنقید رائج کیا گیا۔ حالیہ برسوں میں لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید سے استفادہ کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ بدلتے ہوئے حالات کے پس منظر میں ادبی حسیت کی تبدیلیوں کے نتیجے میں نئے تنقیدی تصورات بھی معرضِ وجود میں آتے رہے، اور تنقید نئے تقاضوں سے عہدہ برا ہوتے ہوئے

باثروت ہوتی گئی۔

تاہم تنقید کی موجودہ صورت حال، اتنی خوشگوار اور حوصلہ افزا نہیں ہے جتنا کہ یہ دکھائی دے رہی ہے، آیئے ہم اجمالاً بعض مروجہ تنقیدی نظریات کی نتیجہ خیزی اور معنویت کا ایک جائزہ لیں۔ ماقبل کے دور میں جو نظریہ نقد سب سے زیادہ مروج اور مقبول رہا ہے، وہ مارکسی نظریۂ نقد ہے، اس کی رُو سے ادب کو واضح سماجی مقصد کی تکمیل کا ذریعہ قرار دیا گیا اور اس کی خلقی حیثیت سے چشم پوشی کی گئی، اِس کے علاوہ ادب کی انفرادی حیثیت کو نظر انداز کرکے اسے اجتماعی تصورات کا غیر مبہم وسیلۂ اظہار گردانا گیا، اور ایسا کرتے ہوئے اس کے جمالیاتی خصائص کو پس پشت ڈالا گیا، یہ ضرور ہے کہ ممتاز حسین، سجاد ظہیر اور سردار جعفری کے یہاں مارکسی تنقید کی عاید کردہ حد بندیوں کو عبور کرنے کا رجحان نمایاں ہوتا ہوا نظر آتا ہے، یہاں تک کہ انھوں نے بعض مقامات پر ادب کے جمالیاتی کردار کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا ہے، بعض مارکسی نقادوں مثلاً محمد حسن نے اس طریقۂ نقد کی نارسائیوں کا ذکر بھی کیا ہے، تاہم یہ حقیقت ہے کہ مارکسی تنقید ادب فہمی کا حق ادا کرنے کے بجائے مارکسیت کے اصولوں کی تشہیر کرتی رہی، اور ادب کے لسانی وجود سے صرف نظر کرکے اسے محض موضوعیت کا بدل سمجھتی رہی، یہاں تک کہ تحسین شناسی بے معنی ہو کر رہ گئی۔

اس نوع کے ادب اور تنقید کے خلاف ایک لحاظ سے ۱۹۵۵ء کے قریب ردِّ عمل کے طور پر جدیدیت کا رجحان پیدا ہو گیا، اس رجحان کے تحت ادب کی بنیادی قدروں کی بحالی اور استحکام کی طرف توجہ دی گئی، یعنی ادب کو نظریاتی جکڑ بندیوں سے آزاد کرکے اس کی خود مختار اور جمالیاتی حیثیت کو تسلیم کیا گیا، اس رجحان کے فروغ کے نتیجے میں مارکسی تنقید کی اعتباریت پر کاری ضرب پڑی، اور اس کی افادیت اور معنویت مشکوک ہو گئی، رفتہ رفتہ مارکسی نقاد بھی نئی نسلوں کے ذہنی تقاضوں سے عدمِ مطابقت کی بنا پر اپنی از کار رفتگی کا احساس کرنے لگے، اب غالباً یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اردو میں مارکسی تنقید ایک تاریخی چیز ہو کر رہ گئی ہے۔

جہاں تک تمدنی تنقید کا تعلق ہے، یہ ایک سنجیدہ علمی نظریے کے طور پر معاصر تنقید

ہیں اپنا سکّہ جما چکی ہے۔ اس کی رو سے نقاد مختلف علوم متداولہ مثلاً فلسفہ، اخلاقیات، جمالیات نفسیات، بشریات اور سماجیات کی مدد سے تخلیق کار کے ذہنی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور پھر اس کے یہاں اِن کے اثبات کی توثیق کرتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ شاعر درون بینی کے حاوی رجحان کے تحت تخلیق شعر کے لیے خارجی حالات و کوائف سے منہ موڑ کر ذات کی طرف رجوع کرتا ہے لیکن یہ تخلیقی رویہ اتنا آسان نہیں، جتنا کہ دکھائی دیتا ہے۔ شاعر داخلیت پسندی کے باوجود چشم نگراں رکھتا ہے، اور علم و آگہی کے لیے اپنے ذہن کو کھلا رکھتا ہے۔ تاہم تخلیق شعر میں اس کا مشاہدہ یا علم آگہی مجرد صورت میں نہیں، بلکہ شخصیت کے لیسبیار گونہ اور بے نام عوامل میں تحلیل ہوتی ہے، اور ایک غیر معمولی تخلیقی وقوعہ رونما ہوتا ہے۔ تمدنی نقاد اگر کسی شاعر کے یہاں بعض مخصوص علمی، تمدنی یا سماجی رویوں کی نشاندہی کرتا ہے، تو وہ ظاہر ہے، طریقۂ نقد کی امکانی صورت کو تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ میر کے شعر "کل نے یہ سن کر تبسم کیا" سے لے کر ایلیٹ کے "ویسٹ لینڈ" تک جیسی نظموں پر بھی یہ طریقہ نقد آزمایا جا سکتا ہے لیکن بنیادی طور پر دیکھنا یہ ہے کہ کہیں نقاد تخلیق کو علم سے گرانبار تو نہیں کر رہا ہے یا اسے علم کا بدل تو نہیں قرار دیتا۔ تخلیق کے توسط سے **اگر تخلیق** کار کے سماجی یا تمدنی رویوں کی نشاندہی ہو سکتی ہے، تو بات قابلِ فہم ہے۔ تعجب **یہ ہے کہ تمدنی نقاد** غیر مشروط اور متوازن ذہن اور جمالیاتی شعور سے کام تو لیتا ہے مگر اکثر **صورتوں میں** فن پارے سے زیادہ فنکار ہی پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے، اور خلط مبحث کو راہ دیتا ہے، سوال یہ ہے کہ کیا فن کی غایت یہ ہے کہ قاری کو فنکار کے حوالے سے سماجی یا تمدنی معلومات بہم کی جائیں؟ اس کا جواب نفی میں اس لیے ہے کہ ادب کا ایک خود مکتفی اور خود مختار وجود ہے، جو اپنے مخصوص مطالبات اور جوابات رکھتا ہے، اور اسے دیگر علوم میں در اندازی کی کوئی حاجت نہیں۔ فنی تخلیق میں کسی راست عنصری یا سماجی حوالے کی تلاش بے معنی ہے۔ فنکار، تاریخی، سماجی اور تہذیبی حقایق سے نہیں، بلکہ اُن تغیر پذیر اثرات سے علاقہ رکھتا ہے، جو اس کے مربوط شخصی ردعمل کی تشکیل کرتے ہیں اور ہم رنگ ہو جاتے ہیں۔

شاعر کے بجائے تخلیق کو مرکز توجہ بنانے کے عمل کی کارفرمائی ہئیتی نقادوں کے یہاں ملتی ہے۔ اردو میں اسی ضمن میں اثر لکھنوی کی ابتدائی کوششوں کے بعد میراجی نے اس کی

مثال قائم کی۔ تاہم موجودہ دور میں فاروقی اور دیگر معاصر نقادوں نے اسے ایک نظریۂ نقد کے طور پر پیش کیا، حالانکہ فاروقی خود صرف اسی نظریے پر قانع نہیں رہے۔ ہیئتی تنقید نے فن کے آزاد نمو پذیر اور قائم بالذات وجود کو تسلیم کیا اور اس کے ہیئتی و لسانی عناصر کے تجزیہ پر زور دیا۔ اس طرح سے تنقید نقد و نظر کے ایک نئے افق کی یافت میں کامیاب ہوئی۔ حالیہ برسوں میں لسانیاتی تنقید کے تصور کو متعارف کیا گیا۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ اور بعض دیگر نقادوں نے بعض فن پاروں کا اسلوبیاتی طریقۂ نقد کے تحت تجزیہ کیا۔ اس طریقۂ نقد کی بدولت فن کی لسانی یا اسلوبیاتی ساخت کے خواص کا علم تو ہوتا ہے مگر یہ بنیادی تجربے کی تہیں یا تہ شناسی میں مدد نہیں کرتا۔ بہر حال ہیئتی تنقید ہو یا اسلوبیاتی تنقید، یہ فنکار کی سوانحات نفسیات یا اس کے سماجی رویوں سے قطع نظر، اس کے فن سے متصادم ہوتی ہے، تاہم یہ دیکھنا باقی ہے کہ اس کے عملی نتائج اور مضمرات کیا ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس نوع کی تنقیدیں تخلیق کے ہیئتی یا لسانیاتی عناصر کا تجزیہ کر کے ان کے معانی یا فنکار کے عصری روابط اور رویوں کی نشاندہی کو ہی اپنا مطمحِ نظر بناتی ہیں اور موضوعیت کے چکر میں پڑ جاتی ہیں۔ اور فن کا اسراری وجدان کی گرفت سے نکل جاتا ہے۔

پس، موجودہ تنقیدی نظریے، جدت، تجزیہ کاری اور سخن شناسی کے تقاضوں کی تکمیل کرتے ہوئے بھی اس استفسار کا خاطر خواہ جواب دینے سے قاصر ہیں، جو آئے دن ذہنوں میں کھلبلی پیدا کرتا ہے، کیا یہ تنقیدیں اپنے حقیقی مقصد کو پورا کرتی ہیں؟ تنقید، فن کے خود مختار وجود کو تسلیم کر کے اس کی لسانی ساخت کا تجزیہ کرتی ہے، اور پھر اس تخلیلی تجربے کی دید و دریافت کا کام کرتی ہے، جو الفاظ کا ترکیب پذیر مجموعہ یعنی تخلیق ہے۔ بدقسمتی سے کم و بیش جملہ معاصر تنقیدات فن کو فنکار کی حقیقی زندگی کا بلا واسطہ ترجمان قرار دے کر انتشار کو راہ دیتی ہیں، البتہ جہاں فن کی آزاد حیثیت کو تسلیم کیا جاتا ہے وہاں بھی فنکار کے عہد اور اس کے سماجی یا تمدنی رشتوں کی توضیحات پر تان ٹوٹتی ہے، اور بہر صورت، فن کے علامتی وجود سے صرفِ نظر کر کے، اس کی موضوعیت، جو ایک خارجی شے ہے، اور فن نہیں ہے، کی نشاندہی کو حاصلِ نقد سمجھا جاتا ہے، اور غیر متعلقہ تشریحات کا انبار جمع ہو جاتا ہے۔ یہ تشریحات تخلیق کی تحسین شناسی سے کوئی واسطہ نہیں

رکھتیں۔ حیرت تو یہ ہے کہ اکثر صورتوں میں یہ علمیت اور اظہاریت کے بنیادی تقاضوں کو بھی پورا نہیں کرتیں۔ بالعموم دوسرے یا ذیلی ذرائع سے حاصل شدہ معلومات لفاظی، تکراریت اور شعریت زدگی کے رحم و کرم پر ہوتی ہیں۔ اور اس ضمن میں تو منکتی تنقید رہی سہی کسر بھی پوری کرتی ہے۔ اس کا ثبوت ادب کے طالب علموں اور معلموں سے لے کر نقادوں کی وہ کئی نسلیں فراہم کرتی ہیں، جو بالعموم، شعر و غیر شعر میں فرق کرنے سے قاصر ہیں۔ یا شعراء کی وہ کثیر تعداد ہے جو منظوم خیالات کو شعر کہلوانے پر مُصر ہیں۔ بدیہی طور پر ادبی ذوق، جمالیاتی احساس، شعر شناسی اور اقداری شناخت، جو تنقید کے بنیادی لوازم ہیں، اور انتشار کی زد میں ہیں۔ معاصر تنقید کو ایک سوالیہ نشان بناتے ہیں۔ یہ صورت حال مایوس کن ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ تنقید کو اس کے اصلی منصب، غایت اور تفاعل سے آشنا کیا جائے، تاکہ جدید ادب کے ساتھ ساتھ قدیم ادب کی بازیافت اور تحسین شناسی ممکن ہو سکے۔ اور ہم صحیح معنوں میں اپنی ادبی میراث سے متعارف ہوں اور نئی حسیت کے تقاضوں کی کماحقہ تکمیل کر سکیں۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری

تخلیق اور تنقید

جمالیات اور ادبیات کے اور دوسرے مسائل کے ضمن میں ایک اہم اور بنیادی مسئلہ
جس سے ہمیں سروکار ہوتا ہے، یہ بھی ہے کہ تخلیق اور تنقید کے مابین کیا رشتہ اور تعلق ہے؟
کیا یہ دونوں قسم کے اعمال ایک دوسرے کے متوازی ہیں؟ یہ کس حد تک ایک دوسرے پر
انحصار رکھتے ہیں؟ کیا یہ ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں؟ ان دونوں میں اولیت اور سبقت
کسے حاصل ہے؟ کیا یہ ایک دوسرے سے کلیتہً بے نیاز رہ سکتے ہیں؟ جس حد تک یہ بات
صحیح ہے کہ ہر زبان کی تاریخ میں شاعری پہلے وجود میں آئی اور نثر اس کے بعد، اسی طرح یہ امر
بھی مسلم اور ناقابلِ تردید ہے کہ تخلیقی عمل کو تنقید پر تقدیم زمانی حاصل ہے۔ بہ الفاظ دیگر نقد
وانتقاد کا سلسلہ باضابطہ طور پر اسی وقت شروع ہوتا ہے، جب اس سے قبل تخلیقی کارنامے
منظرِ عام پر آ چکے ہوں۔ ارسطو نے اپنی معروف کتاب بوطیقا میں لازمانی اور آفاق گیر نوعیت
کے جو مباحث اٹھائے تھے، ان کے لیے بنیاد یونانی فن ڈرامہ کے کارناموں ہی نے فراہم کی
تھی۔ یہ مسائل زمانۂ مابعد میں بحث و تمحیص کا مورد بنے اور آج تک بنے ہوئے ہیں۔ ان کے
اطلاق کی شکلیں دور بہ دور بدلتی رہی ہیں، گو ان کی معنویت جوں کی توں برقرار ہے۔ مختصر طور
پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیق کے سرچشمے متفکرانہ، تحت الشعوری اور ماقبل منطق یعنی PRE-
LOGICAL ہوتے ہیں اور تنقید ان ہی کی تفتیش و توضیح اور ان ہی کے تجزیے کا دوسرا نام
ہے۔ تخلیق ایک پُراسرار عمل ہے، جس کا تعلق استدلال، منطق اور شعوری فکر یعنی DELIBERATE
INTELLECTION سے نہیں ہے۔ گو اس میں یہ شامل ضرور ہوتی اور اسے وزن و وقار

عطا کرتی ہے۔ شاعری اور دوسرے تخلیقی اعمال کے سلسلے میں ایک عرصے تک وجدان اور فیضان کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی رہیں۔ افلاطون نے تو اسے ایک طرح کے جنون کے مترادف قرار دیا تھا۔ اس جنون کے لیے بعد میں ECSTASY کا لفظ زبانوں پر چڑھا رہا، جو شاعرانہ اور متصوفانہ تجربے میں قدرِ مشترک ہے۔ اسے DAEMONIC بھی کہا گیا ہے۔ لیکن جدید نفسیات کا جس کا فکر کے ارتقا میں ایک خاص مقام ہے، نقطۂ نظر یہ ہے کہ تعقلی اور غیر تعقلی یا شعوری اور وجدانی محرکات ایک دوسرے سے اتنے متمائز اور منقطع نہیں ہیں، جیسا کہ پہلے خیال کیا جاتا تھا۔ بلکہ ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ اس بات کو ایک دوسرے انداز سے اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق کا نقطۂ آغاز و انجام محض خیالات اور تصورات ہیں اور نہ محض جذبات و احساسات، بلکہ وہ نقطۂ ارتکاز جہاں یہ دونوں یا وہ تشکیلی عناصر جنھیں ACCRETIONS OF EXPERIENCE کہا جا سکتا ہے، ایک خاص نوع کی تنظیم حاصل کر لیتے ہیں۔ تخلیقی ادب پارے کو ہم LEIBNITZ سے اصطلاح مستعار لے کر ایک طرح کا MOAND کہہ سکتے ہیں۔ جس کے ابھرنے میں شعوری اور لاشعوری قوتیں اور محرکات یکجا اور باہم دگر ہو جاتے ہیں۔ نقاد کا کام اس موناد کو تحلیل و تجزیے کے عمل سے گزارنا ہے۔ یہ ایک مرکب اکائی یا نظم یافتہ عضوی کل ہے، جس کے گتھے ہوئے اجزا کو عقل، تجربے اور علم کی روشنی میں چھان پھٹک کر علیحدہ علیحدہ کرنا تاکہ اس کل کی کیفیت واضح ہو سکے، نقاد کا اصل کام ہے۔ لیکن اس تجزیے اور تحلیل کے بعد ایک دوسرا مرحلہ بھی آتا ہے یعنی تحلیل شدہ اجزا اور عناصر کے درمیان ایک نوع کا ارتباط یعنی INTEGRATION پیدا کرنا اور شعور کی وحدت یا یگانگت یعنی UNIFICATION OF COSCIOUSNESS کو وجود میں لانا۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں فنی کارنامہ ایک حسی مدرک ہے اور اس کا وسیلۂ وجود ایک طرح کا visual cognition ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین معیار پر شاعری اور مابعد الطبیعیات کی سطحیں مل جاتی ہیں۔ تنقید کا کام اسی معروض کے لیے قابلِ فہم اکائیاں فراہم کرنا ہے۔

جدید تنقید میں ایک اہم اور غور طلب مسئلہ فنی ادب پارے کی وضع یا ہیولے یا

STRUCTURE کا بھی رہا ہے یعنی جن بصیرتوں اور ایقانات یعنی INTUITIONS کی ترسیل شاعر یا فن کار کو مقصود ہے، انھیں کسی نہ کسی طرح کے ہیولے میں پیوست کیے بغیر ایسا کرنا ممکن نہیں۔ بہ الفاظ دیگر ہر ایسے فن پارے میں ایک طرح کا تعمیراتی دروبست ARCHITECTONICS موجود ہوتا ہے۔ ایسے کارناموں میں بھی جن میں تسلسل پایا جاتا ہے، اور ایسے کارناموں میں بھی جن میں عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY کی تدبیر سے کام لیا گیا ہے۔ جس قرینے اور انضباط کی طرف اشارہ دروبست کی اصطلاح میں مخفی ہے۔ اسے ہم ایک لفظ پیوستگی یا COHERENCE کے ذریعے ظاہر کر سکتے ہیں، جو عدم تسلسل کے علی الرغم اپنا جواز رکھتا ہے اور پیوستگی اور انضباط کا احساس فن کار کو غیر شعوری طور پر بہر صورت ہوتا ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو فلسفی شوپنہاور کا یہ قول بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بڑے کارنامے کم سے کم CONTRIVANCE کے ساتھ وجود میں آتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی فن کار کا سروکار محض فنی کارنامے کے ہیولیٰ سے نہیں ہوتا بلکہ قدر یعنی VALUE کو اس کے اندر پیوست کرنے بلکہ زیادہ واضح الفاظ میں اس کے اندر INSERT کرنے سے۔ اب تک جو کچھ کہا گیا اس کا ماحصل یہ ہے کہ فنی ادبی کارنامے کی سرشت میں تین عناصر بنیادی ہیں، اول قدر، دوسرے فنی انضباط اور تیسرے ترسیل یا ابلاغ یعنی COMMUNICATION۔ ترسیل یا ابلاغ کا آلۂ کار یا وسیلہ زبان یا الفاظ ہیں جو کچھ شاعر کے بطن میں مخفی ہے، اسے قوۃ سے عمل (یہ دونوں اصطلاحیں ازمنہ وسطیٰ کے یورپی اور اسلامی فلسفہ کی ہیں) میں لانے کا ایک ہی ذریعہ ہے، یعنی وہ زبان جسے ترسیل کے تقاضوں کے پیش نظر ترتیب دیا گیا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب ذہنی اور جذباتی مواد کی تنظیم ایک قطعی لفظی پیکر اختیار کر لیتی ہے، تب ہی فنکار نظم، ڈرامے یا کہانی کے ذریعے SELF-REALIZATION کے حصول میں کامیاب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب محض شعوری کوشش کے طفیل انجام نہیں پاتا۔ نہ تخلیقی فن کار کو پہلے ہی اس کا PRE-VISION ہوتا ہے کہ اسے ان تمام عناصر کو ایک وحدت میں ڈھالنا ہے۔ لیکن اتنا کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ ایک طرف فن کار کی شخصیت کی گہرائیوں میں،

جنھیں SUBLIMINAL DEEPS کہہ لیجیے، یہ سارا مواد ان جانے طریقے پر ڈھیرے ڈھیرے پکتا رہتا ہے اور دوسری جانب خود اس میں ایک طرح کی بے چینی اور ہیجان کے باوصف جو ایک نفسیاتی واقعہ ہے، ایک طرح کا غیر شعوری چوکنا پن بھی موجود ہوتا ہے اور یہی ARTICULATION کے عمل میں اس کی معاونت کرتا ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب میں شاید ایسی مثالیں نایاب نہیں ہیں کہ اعلیٰ درجے کے تخلیقی فن کار، اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت سے بھی بہرہ مند تھے۔ انگریزی میں اس کی مثالیں ڈرائیڈن، کالرج، کیٹس، میتھیو آرنلڈ، ٹی ایس ایلیٹ اور ہنری جیمس ہیں۔ اردو میں غالب، اقبال، راشد اور میراجی اور جرمن زبان میں گوئٹے، لیسنگ اور ٹامس مان۔ ٹامس مان کے ہاں تخلیقی قوت علیحدہ حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وابستہ ہے تنقیدی اور تحلیلی صلاحیت کے ساتھ۔ اس نے اس بات پر اظہار افسوس کیا ہے کہ اس کے زمانے کے جرمنی میں فن کار اور نقاد یعنی DICHTER اور SCHRIFTSTELLER کے درمیان خط امتیاز کھینچا جاتا تھا۔ لیسنگ کو اس نے جو خراج عقیدت اپنے ۲۳ جنوری ۱۹۲۹ء کے خطبے میں پیش کیا تھا، اس میں اس نے یہ کہا ہے کہ لیسنگ کے ہاں فن کار اور نقاد کے مابین کوئی تفریق نہیں ہے۔ جن فن کاروں کا نام لیا گیا ان میں سے بیشتر نے تنقیدی عمل پر باضابطہ طور پر اظہار رائے نہیں کیا ہے۔ اور شاعری اور ناول نگاری کی تنقید کے بنیادی مسائل بھی ایک حد تک معرض بحث میں آئے ہیں۔ اردو تذکروں میں بھی بعض اشارے اس ضمن میں ملتے ہیں لیکن نہایت ناپختہ اور سطحی انداز کے۔ بعض تخلیقی فن کاروں نے تو اپنے آپ کو محض اشاروں اور قیاس آرائی تک محدود رکھا ہے، لیکن بعض نے کسی قدر اہتمام کے ساتھ ان مسائل کا استقصاء کیا ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ٹی ایس ایلیٹ کی عظیم تخلیقات یعنی THE WASTE LAND اور FOUR QUARTETS کے مخطوطات کا شائع شدہ نظموں سے، ای ایم فارسٹر کے بعض ناولوں کے مسودات کا شائع شدہ ناولوں سے اور اقبال کی عظیم نظم 'ذوق و شوق' کے مسودے کا تکمیل شدہ نظم سے اگر مقابلہ کیا جائے تو ان نابغۂ روزگار فن کاروں کی نادر تنقیدی بصیرت کا اعتراف کرنا پڑے گا۔ ایلیٹ کی نظموں کے ارتقا میں ان کے دوست اور یکساں بڑے شاعر

ایذرا پاؤنڈ کی نظر کو بھی خاصا دخل تھا۔ لیکن فارسٹر اور اقبال اس سلسلے میں اپنی فطانت کے سوا کسی اور کے رہینِ منت نہ تھے۔ غالب کے تنقیدی یا فنی شعور کے سلسلے میں ان کا یہ قول اکثر نقل کیا جاتا ہے کہ شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔ اسی طرح اپنے شاگردوں میں سے خاص طور پر منشی ہرگوپال تفتہ کے کلام پر ان کی اصلاحیں، خود اپنے اشعار کی تشریح و توضیح اور زبان و بیان کے سلسلے میں ان کے رویوں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد نے اپنے مضمون 'غالب نقادِ سخن کی حیثیت سے' (غالب پر چند مقالے، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۱ء) میں بڑی خوبی اور تفصیل کے ساتھ اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ راقم الحروف کی رائے میں غالب کی شعریات کو سمجھنے کا اہم ترین ماخذ، مثنوی ابر گہر بار ہے (ملاحظہ کیجیے 'ابر گہر بار کا ایک پہلو' نقشِ غالب، غالب اکیڈمی، نئی دہلی سنہ ء)۔ اس شعریات کو مختصراً اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ رواں اور تجریدی فیضان اور قوتِ فیصلہ شاعری کے بنیادی اجزا ہیں۔ غم زندگی کی ایک بڑی اور ہمہ گیر حقیقت ہے اور شاعری میں انسانی رنگ غم کے ارتفاع یعنی SUBLIMATION سے پیدا ہوتا ہے، اور خلوت اور استغراق کا، جن کے بطن سے شاعری ابھرتی ہے، چولی دامن کا ساتھ ہے (یہی بصیرت ہمیں برطانوی شاعر ورڈزورتھ کے ہاں بھی ملتی ہے)۔ اقبال نے ضربِ کلیم میں ان تمام موضوعات پر بڑی دیدہ وری کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:۔

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور ۔۔۔ عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرور
جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا ۔۔۔ سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک ۔۔۔ کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر؟
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے ۔۔۔ یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا!
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں ۔۔۔ جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر ۔۔۔ نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتشناک

'جذبِ اندرون'، اور 'ضربِ کلیمی'، اقبال کے ہاں دو کلیدی محرکات ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اپنے کلام کو نظرِ ثانی یا اسے ہیئت نو کا ہدف بنانا محض لفظی تراشں

حک و اضافہ یا ترمیم و تنسیخ کے مرادف نہیں ہے، بلکہ یہ دراصل احساس کو قطعیت کے ساتھ REALIZE کرنے کے ہم معنی ہے۔ اقبال اور ایلیٹ کے مابین عظمت کا جو عنصر مشترک ہے، اس کا انحصار ایک طرح کی قوت و صلابت، اور ایک طرح کے LUMINOUS STATEMENT کی صلاحیت پر ہے جو انفرادی رائے زنی، شخصیت اور معاشرہ، ہر شے سے بالاتر ہے۔

جو مباحث اوپر چھیڑے گئے ہیں ان کی روشنی میں یہ استفسار کیا جا سکتا ہے کہ نقاد کا تفاعل خاص کیا ہے؟ اور کیا اس تفاعل کو فن کار پوری طرح ادا نہیں کر سکتا؟ کیوں نہ مؤخر الذکر ہی نقاد کا کام بھی سرانجام دیا کرے۔ ایک بات جو اس سلسلے میں بڑی حد تک واضح ہے، وہ یہ کہ کسی تخلیقی فن کار کے لیے عمومی تنقیدی مسائل یا شعریات پر اظہار رائے ایک چیز ہے، اور اپنے ہی کارنامے کو تحلیل و تجزیے کی منزل سے گزارنا بالکل الگ بات ہے۔ کسی بھی بڑے تخلیقی فن کار نے اپنی تخلیق کے حسن و قبح کو موزونیت کے ساتھ کم ہی پرکھا ہے۔ البتہ دوسروں کی بہتر تنقید کو قبول کیا ہے۔ مثلاً ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ ان کی شاعری پر سب سے زیادہ گہری بصیرت کے ساتھ محاکمہ ہیلن گارڈنر نے کیا ہے۔ راقم الحروف سے بالمشافہ گفتگو کے دوران ایک بار فارسٹر نے کہا تھا کہ ان کے ناولوں پر سب سے اچھی اور مبصرانہ اور تنقیدی نظر LIONEL TRILLING نے ڈالی ہے اور یہ تو سب کو معلوم ہی ہے کہ متداول دیوانِ غالب کا جو انتخاب مفتی صدر الدین آزردہ، امام بخش صہبائی، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ اور مولوی فضل حق جیسے مشاہیر اور اہلِ نظر حضرات کی بصیرت کا فیضان ہے، اسے غالب نے بہ طیبِ خاطر قبول کیا تھا۔ تخلیقی فن کار بالعموم اپنے اندر وہ خود علیحدگی، وہ معروضیت اور وہ جمالیاتی فاصلہ نہیں پیدا کر سکتا جو تنقیدی احتساب کے لیے لابدی ہے۔ وہ اپنے کارنامے کا نہ صرف خالق ہوتا ہے بلکہ وہ اس کے پہلو بہ پہلو ایک پوری کائنات کو وجود میں لاتا ہے۔ اسی میں وہ سانس لیتا، اسی میں زندہ رہتا اور اسی میں اپنے وجود معنوی کے امکانات کو مستتر پاتا ہے۔ اس سے باہر نکلنا یا اس سے ماورا ہونا، اس کے معیار اور سطح کو پرکھنا اور اس کا محاکمہ کرنا اس کے لیے دشوار ہوتا ہے۔ تخلیقی فن پارے میں اس کا جسم و جان، اس کا خون اور

ہڈیاں، اس کی رگیں اور نسیں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ ایک طرح کی کائنات اصغر یعنی MICROCOSM
ہے جو وہ کائناتِ اکبر یعنی MACROCOSM کے بالمقابل وجود میں لاتا ہے۔ اس کا تمثیلی اظہار
ہمیں اقبال کی مشہور نظم 'محاورہ ما بین خدا و انسان' (پیامِ مشرق) میں ملتا ہے۔ اس میں وہ خالق
کائنات کے روبرو کالرج کے الفاظ میں اپنے I AM ہونے پر مفتخر ہونا اور اس کا اظہار و اعلان
کرتا ہے۔ نقاد کا خاص تفاعل ہے فنی کارنامے اور اُس AUDIENCE کے درمیان واسطہ
بننا اور ترجمانی کا فرض ادا کرنا۔ جس کی خاطر یہ کارنامہ اظہارِ ذات سے سوا وجود میں لایا گیا ہے۔
ایسے شاعروں اور ادیبوں کے سلسلے میں جو ایک مخصوص اور محدود گروہ یعنی COTERIE
کے لیے مرموز، پیچیدہ اور گنجلک محاورہ گفتگو میں لکھتے ہیں، نقاد کی ذمہ داری اور زیادہ
بڑھ جاتی ہے۔ تنقید کی راہ میں انشا پردازی ایک سنگین رکاوٹ ہے۔ جس کا بعض نقادوں
کو احساس نہیں ہے۔ انشا پردازی اور تنقید نگاری دو مختلف النوع وظائف ہیں، انشا
پردازی زیادہ تر توجہ اپنے مافیہ کو ظاہر کرنے کے لیے الفاظ کی تزئین و ترصیع پر صرف ہوتی
ہے اور اس کا نقطۂ نظر ہمیشہ موضوعی ہوتا ہے۔ تنقید کا سروکار ان نکات سے ہوتا ہے اور
ہونا چاہیے جو فنی کارنامے کے اندر سے ابھرتے ہیں، اور جن کی توضیح یا EXPLICATION
ضروری ہوتی ہے۔ وہ فن پارے کی تنقیح، تحلیل اور تجزیے کو معروضی انداز سے پیش کرنے
کو اپنا مطمحِ نظر جانتا ہے۔ انشا پرداز اندازِ بیان کی مشاطگی کو مفاہیم کی صحت اور قطعیت
پر ترجیح دیتا ہے۔ ANDREMASSON نے فنی کارنامے کو THE SECRET WORLD
OF ANALOGY کہا ہے۔ اس سری کائنات کی DECIPHERING نقاد کا
اصل کام ہے کہ اس کے بغیر عام قاری کے لیے فنی کارنامے کے روبرو انشراحِ صدر حاصل
کرنے کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ انشا پردازی خود ایک تخلیقی فن ہے اور اعلیٰ درجے
کی تنقید نگاری بھی تخلیق کی سرحدوں کو چھوتی نظر آتی ہے۔ انگریزی زبان میں اس کی مثالیں
ایک طرف کالرج اور ایلیٹ ہیں، اور دوسری جانب نورتھروپ فرائی اور ایف آر لیوس،
جنھوں نے تنقید کو ایک نیا افق اور ایک نئی جہت بخشی ہے۔ فرائی کی بے شمار تصانیف
میں ANATOMY OF CRITICISM اور THE CRITICAL PATH کا خاص

طور پر ذکر کیا جاسکتا ہے اور ریوس کی ان گنت تخلیقات ہیں بیشتر ادبی تنقید کی تاریخ میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اول الذکر نے یونگ کے فراہم کردہ راستے پر چل کر متھ تنقید کا ایک نیا دبستان قائم کردیا اور موخر الذکر نے اطلاقی تنقید کے میدان میں حیرت انگیز کارنامے انجام دیے ہیں۔ ہماری اردو زبان میں اس ضمن میں کسی کا نام نہیں لیا جاسکتا۔ اردو ادب میں تنقید اور انشا پردازی کو گڈمڈ کرنے کی نمایاں مثالیں مولانا شبلی اور عبدالرحمن بجنوری ہیں۔ شبلی کی تحقیق کے بارے میں کچھ کہنا راقم الحروف کا منصب نہیں اور نہ یہاں اس کا کوئی محل ہے۔ ان کی ذہانت طباعی اور نکتہ سنجی میں شبہ نہیں۔ انھوں نے اپنی بیشتر تحریروں میں انشا پردازی کے جوہر دکھائے ہیں۔ لیکن 'شعر العجم' کو تنقیدی کارنامہ کسی بھی معیار کے پیش نظر نہیں کہا جاسکتا۔ اس میں جو رائیں مختلف شاعروں کے بارے میں دی گئی ہیں، انھیں خفیف سے الٹ پھیر کے ساتھ کسی بھی شاعر پر چسپاں کیا جاسکتا ہے۔ بجنوری کی تحریر میں جو حسن، دلآویزی، اہتمام و انصرام اور محکمی ہے وہ فقید المثال ہے۔ 'محاسن کلام غالب' ایک خوبصورت کتاب ہے، جسے بار بار پڑھنے کو دل چاہتا ہے اور ہر بار پڑھنے والے پر تحیر و استعجاب کا عالم طاری ہوجاتا ہے لیکن غالب کی شاعری کی تفہیم میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ بجنوری کی تعبیریں اپنا جواز خود ہیں۔

نقاد کا کام ہے IMPLICIT کو EXPLICIT بنا کر پیش کرنا یعنی مخفی اور سربستہ کو واضح اور آشکار کرنا اور اس ہیولیٰ کو جو علائم، اشاروں اور تلمیحات کی مدد سے تشکیل دیا گیا ہے، اور ان مفاہیم کو جن کی خاطر یہ تانا بانا بنا گیا ہے، شرح و بسط کے ساتھ سامنے لانا۔ بہ الفاظ دیگر اس شعری صداقت پر روشنی کی ایک کرن ڈالنا اور اس قائم الذات یا مبنی برخود یا SELF-DETERMINATE حقیقت کی گرہ کشائی کرنا جو فنی ادبی کارنامے کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔ اسے ایک طرح کا PATTERNED ARTEFACT بھی کہہ سکتے ہیں جس میں احساس کی کیفیتیں اور حقیقت کے رویا ...... شیر و شکر ہوجاتے ہیں۔ یعنی وحدت یافتہ اکائی کو تفہیم کی نیت سے ان اجزا کی طرف لوٹانا جن کی وساطت سے وہ وجود میں لائی گئی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تخلیقی فن کار کا وظیفہ تجربے

کے بحران کے سلسلے میں ایک طرح کی SYNTHESIZING کے عمل پر منتج ہوتا ہے وہاں نقاد کا کام تمام تر تجزیاتی ہوتا ہے۔ اول الذکر اشیا اور کیفیات کے انتشار میں بیک جنبش نظر وحدت کے راز کو پا لیتا ہے اور موخر الذکر ٹھہر ٹھہر کر اپنے SELF-DISCIPLINE کی روشنی میں حزم و احتیاط کے ساتھ اس وحدت کی نوعیت کو نمایاں اور آشکار کرتا ہے، اور یہ بھی واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ تخلیقی فن کار نے کن کن گوشوں اور کن کن ماخذ سے اپنا سامانِ تخلیق غیر شعوری طور پر مجتمع کر کے اسے ایک نئی شکل دی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام بجائے دشوار بھی ہے اور محنت پژوہی بھی چاہتا ہے۔ اور خبر کے ساتھ نظر، کی موجودگی کا مطالبہ بھی کرتا ہے۔ اچھی اور معیاری تنقید نہ فقرہ طرازی ہے اور نہ طلاقت لسانی کا مظاہرہ، نہ جھلاہٹ اور عیب جوئی کا اظہار ہے اور نہ مخصوص اور وابستہ مفادات کی پاسداری۔ بلکہ یہ بنیادی طور پر تولنے اور پرکھنے کا عمل ہے جس میں دیانتداری، حسِ امتیاز اور لاتعلقی کی موجودگی اور حشو و زوائد سے اجتناب لازمی ہے۔ ٹامس مان نے اس کے لیے بڑی دیدہ وری اور کفایت کے ساتھ تین مراحل کی طرف اشارہ کیا ہے جو سارے مفہوم کو اپنے اندر سمیٹ لیتے ہیں، یعنی LIMITATION DEFINITION اور LUCID STATE-MENT ۔ ایک بات اور ہے جس کی طرف سب سے پہلے برطانوی شاعر اور نقاد میتھیو آرنلڈ نے توجہ دلائی تھی جب اس نے کہا کہ "تنقیدی گفت و شنید اور بحث و مباحثے سے جو فضا قائم ہوتی ہے، وہ تخلیق کے کام میں غیر شعوری طور پر ممد و معاون ہوتی ہے۔ اس سے ایک VIEW OF REALITY بھی ابھرتا ہے جس سے ہر فن کار کا اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنا تو ضروری نہیں لیکن اس سے اس ذہنی توانائی اور حرکیت کا ضرور پتہ چلتا ہے جو پورے ماحول میں جاری و ساری ہے وہ اپنے کارناموں کے لیے اپنے خونِ جگر اور اپنے ایقانات کے علاوہ بہت سے ایسے عناصر سے بھی اکتسابِ فیض کرتا ہے جو حافظے کی غلام گردشوں میں پڑے رہتے ہیں۔ قرنوں پر پھیلے ہوئے نسلِ انسانی کے مشترک، اندرونی اور نامانوس تجربات، جنھیں PRI MORDIAL تجربات کہا جا سکتا ہے، اس کے شعور و ادراک کی مہمیز کرتے رہتے ہیں اور یہی اسطوری محرکات MYTHICAL MOTIFS کہلاتے ہیں اور ان ہی کے وسیلے سے ذاتی کو غیر ذاتی یا

غیر شخصی یا بہ الفاظ دیگر SUPRA-PERSONAL میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ ان محرکات کو ایک طرح کی وحدت آفرید گار یعنی UNIFYING قوتیں کہنا چاہیئے۔ فن کار کا تخلیقی وجود جب ایک مخصوص ہیجانی کیفیت سے گزرتا ہے تو اس کا تخیل آتش گیر ہو جاتا ہے۔ دراصل ہر فنی ادبی کارنامہ اپنے TENTACLES رکھتا ہے، جو دور دراز تک پھیلے ہوئے ہوتے ہیں اور وہ ہر گوشے اور نقطے سے اس کے لیے غذا فراہم کرتے ہیں۔ اوپر کہا گیا کہ ہر فنی ادبی کارنامہ ایک عمل ہے قدر یعنی VALUE کو ہیولیٰ یعنی STRUCTURE کے اندر پیوست کرنے کا۔ ایسا بالکل غیر شعوری طور پر ہوتا ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ تنقیدی فن پارہ بھی VALUE-FREE نہیں ہوتا۔ کیونکہ تخلیق کی طرح تنقید بھی پورے تہذیبی عمل کا ایک جزو ہے۔ اور اس میں علاوہ حرف وصوت کی تخلیقی تنظیم کے تاریخ، اسطو اور مابعد الطبیعیات سب ہی اپنی اپنی جگہ اور اپنا اپنا مقام رکھتے ہیں۔ خود تخلیقی فن کار کا ذہن محض خلا میں پرورش نہیں پاتا، یا بھی نہیں سکتا۔ اس کا وجودِ معنوی اس کی شخصیت کی تہیں اور گہرائیاں ان قوتوں اور عناصر کے امتزاج باہمی یا انفعال کی مرہونِ منت ہوتی ہیں، جو ہر چہار طرف سے اس کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فن پارہ انفرادی ذہن اور اجتماعی قوتوں کی آویزش اور تطبیقِ باہمی کے نتائج کا انعکاس پیش کرتا ہے تو اس کی تنقید بھی اس پر حیدلیاتی عمل کو نمایاں کرنے سے اعراض نہیں کر سکتی۔ مزید برآں زبان بھی تہذیبی ارتقا کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس کا استعمال کتنا ہی خلاقانہ کیوں نہ ہو، بہر صورت وہ ایک وسیلہ ہے فن کار کی بصیرت اور فہم وادراک کے ابلاغ کا۔ اور فن کار ایک میڈیم ہے حد درجہ پیچیدہ اور حساس ..... اعلیٰ طور پر منضبط اور باشعور۔

تخلیقی فن پارے ایک طرح کے آزادانہ عضوی کل ہوتے ہیں جن کی تفہیم اور گرہ کشائی تنقید نگار کا وظیفۂ خاص ہے۔ فن کار اور نقاد دونوں کے مابین بعض عناصر مشترک ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اول الذکر کے ہاں جذباتی شدت، تندی اور توانائی پائی جاتی ہے اور ایک طرح کا وفور بھی۔ مؤخر الذکر کے لیے شرطِ اولیں پرکھ اور جھ...ن ہے،

جس کے لیے حس امتیاز، احتساب اور غیر جانبداری ضروری شرائط ہیں اور اس کا انحصار
توضیح اور تجزیے پر ہے۔ مشترک عنصر یہ ہے کہ ہمارے مذکورہ مفروضے کے مطابق تخلیق کے سرچشمے
متفکرانہ ہوتے ہیں اور معیاری تنقیدی کارنامے بھی متفکرانہ رویے کی عکاسی کرتے ہیں کیوں کہ
تنقید تخلیقی فن کار کے اولین تجربے کی باز آفرینی بھی ہے اور اس کا تفاعل قیاسی بھی ہوتا
ہے۔ کیا ہم یہ کہنے میں حق بجانب نہیں کہے جا سکتے کہ جہاں تخلیقی کارنامہ ایک طرح کے شعلۂ برق
کی مانند ہے، وہاں تنقیدی کارنامہ ایک طرح کی ملگجی تابانی یعنی DARK INCADESCENCE
کے مماثل ہوتا ہے۔ فن کار کا مقصد اپنی بصیرتوں اور ایقانات کو پڑھنے والوں پر مسلط کرنا
نہیں بلکہ ان کی جانب ترغیب دلانا اور ان کی قبولیت کے لیے رضامندی کا رویہ پیدا
کرنا ہے۔ اسی طرح تنقید نگار بھی کم و بیش اسی حکمت عملی کو دہراتا ہے اور اپنے نقطۂ نظر
کے حق میں ایک فضا پیدا کرتا ہے۔ جارحانہ انداز سے اس کی تشہیر کرنا اسے منظور نہیں ہونا
چاہیے۔ تنقید نگاری ایک طرح کا MODE OF INQUIRY ہے جو نقاد زبانی جمع خرچ
کرنے اور الفاظ کے رنگین دھندلکے کا سماں باندھنے اور اپنے تاثرات اور فیصلوں کے
ابلاغ کے لیے بنے بنائے جملوں اور ترکیبوں یعنی CLICHES پر اور ذہانت کی بجائے
پڑھنے والوں کے REFLEXES پر تکیہ کرتے ہیں، وہ ایک نہایت ہی سطحی اور کم وزن
قسم کا تنقیدی سرمایہ وجود میں لانے کے ذمے دار ہیں۔ جو ایک جھاگ کی طرح سطح پر نمایاں ہوتا
یا مکڑی کے جالے کی طرح اپنا فریب نظر قائم کرتا لیکن بہت جلد اپنی وقعت کھو دیتا ہے۔
تنقید نگار ایک طرح کا تربیت یافتہ قاری ہے جس میں دو خوبیاں لازمی طور پر ہونی چاہئیں۔
اول ادراک اور دوسرے ذہانت، اور ان دونوں پر مستزاد ایک نوع کا غیر معمولی انکسار
جس میں چوکنا پن بہر صورت موجود ہو کہ اس کے بغیر حقیقت کی تلاش اور اس کا انکشاف
ایک لایعنی شے ہے۔ نقاد تخلیقی فن کار، قاری اور اپنے درمیان یگانگت کا جو رشتہ استوار
کرنے کی سعی کرتا ہے اسے ایک لفظ TOGATHERNESS سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تخلیقی
فن کار کا اپنے کارنامے میں جو وجود جھلکتا ہے، وہ شخصیت نہیں ہے بلکہ ایک طرح کا
تطہیر شدہ اور مربوط یعنی INTEGRATED نفس ہے اور تخلیق اس کے لیے واگذاشت

کا ایک مؤثر وسیلہ۔ اس طرح نقاد کے لیے بھی اپنے تعصبات، اپنی خودنگری اور جذباتیت سے ماورا ہونا ضروری ہے کہ اس کے بغیر کوئی اعلیٰ تنقیدی کارنامہ منظر عام پر نہیں آسکتا۔ تتمۂ کلام کے طور پر یہ اعادہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت کے بارے میں ہمارا جو بھی رویہ ہو، وہ منحصر ہے قدر کے بارے میں ہمارے رویے اور فیصلے پر۔ کیوں کہ حقیقت اور قدر ایک دوسرے سے منقطع نہیں ہیں۔

پروفیسر شمیم حنفی

تہذیب اور تنقید کا رشتہ

ہمارا دور انسانی تہذیب کی تاریخ کا شاید پہلا دور ہے جب ایک ساتھ بہت سے لوگ ادب کی موت کا اعلان کرنے لگے ہیں۔ اب لوگوں کے پاس ادب پڑھنے کا وقت نہیں۔ اور وہ لوگ جو اجتماعی زندگی پر اثر انداز ہونے کی سب سے زیادہ طاقت رکھتے ہیں یعنی کہ سیاست داں اور سرمایہ دار، انھیں ادب پڑھنے کی ضرورت نہیں۔ عام انسانوں کے لیے زندگی بہت سخت ہے اور جینے کی جد وجہد میں وہ اپنے آپ کو اس طرح صرف کرتے ہیں کہ تہذیب کے مختلف مظاہر۔ موسیقی، مصوری، رقص، فن تعمیر کسی پر اُن کی نگاہ نہیں ٹھہرتی، چہ جائے کہ ادب۔ ادب تخلیق کرنے والے مختلف قبیلوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک حلقہ اُن کم نصیبوں کا ہے جو ادب تخلیق کرنے کے سوا کچھ اور کر ہی نہیں سکتا۔ اس کے لیے ادب لکھنا ایک داخلی تقاضے کی تکمیل ہی نہیں، سانس لینے کے برابر ہے۔ ایک حلقہ بے کار مباش کچھ کیا کر، کے مصداق شعر، افسانہ لکھتا ہے اور ادب کی تخلیق کو ایک شوق فضول کے طور پر اختیار کرتا ہے۔ ایک تیسرا حلقہ ان دانشمندوں کا ہے جو ادب کو کیریکٹر کے طور پر برتتے ہیں۔ اُسے امیروں وزیروں سے لے کر ادب کے طالب علموں تک رسائی کا بہانہ بناتے ہیں، انعام پاتے ہیں۔ خوش حیثیتی کا لطف اٹھاتے ہیں۔ اور ادب کے نام پر نمائشی جذبوں، مستعار تجربوں، اپنی ہستی کی بنیادوں سے کوئی تعلق نہ رکھنے والے تصورات اور آپ اپنی بے یقینی کی فضا میں سانس لینے والے احساسات کی دوکانیں سجاتے ہیں۔

تنقید اپنی مصلحتوں، مجبوریوں، منافقتوں، اوڑھی ہوئی عادتوں کے مطابق ان تمام قبیلوں میں چھوٹی بڑی سندیں تقسیم کرتی رہتی ہے۔ ادب لکھنے والا نقاد سے مرعوب کہ اُس کے ہاتھ میں میزانِ عدل ہے۔ پھر نقاد بھی غریب وہ سب کچھ پڑھتا ہے، صرف ادب لکھنے اور پڑھنے والے کو جس کی ہوا تک نہیں لگتی اور اس طرح محض تنقید لکھنے کی خاطر خاصی اذیت ناک زندگی گزارتا ہے۔ نقاد اپنی جگہ خوش ہے کہ اُسے اپنی جاں کاہی کا صلہ، شہرت اور مرتبت، اکرام اور عزت کے طور پر مل جاتا ہے۔ اس کی خوشی کا دوسرا بہانہ یہ ہے کہ بے جان، سوکھی، نیرس علمی کتابیں پڑھنا اُس کے لیے آج کی تہذیب کے عذاب آمیز سوالوں اور انسانی تاریخ کے ایک محفوظ زندگی کے حصاروں میں خود کو سمیٹ رکھا ہے۔ تہذیب تنقید سے کچھ نہیں کہتی۔ تنقید لوگوں کو ادب کے واسطے سے مہذب بنانے کی کسی بھی سرگرمی کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتی۔

لیکن ہر تہذیب کی طرح، ہر ادبی روایت کی جڑیں بھی ایک الگ زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس زمین کا ذائقہ، جغرافیہ، موسم، ماحول، رسمیں اور روایتیں، مجبوریاں اور معذوریاں، دکھ سکھ اُس کے اپنے ہوتے ہیں۔ مختلف انسانوں میں احساسات اور جذبے مشترک ہو سکتے ہیں، مگر ہر نظامِ احساس اور نظامِ جذبات ہر ایک کا اپنا ہوتا ہے۔ اور اسی سطح پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دو تہذیبیں یا دو ادبی روایتیں بھی یکساں نہیں ہوتیں۔ مانا کہ ہر ادبی تجربہ بنیادی طور پر انسانی تجربہ ہے اور انسان ہی وہ محور ہے جس کے گرد ہر روایت گھومتی ہے، مگر وہ ایک شے جو انفرادیت کہلاتی ہے اور احساس و عمل کا ایک الگ منطقہ بناتی ہے، اسی کے مرکز سے وہ لکیر بھی پھوٹتی ہے جو انسان اور انسان میں فرق کر سکے، جو مختلف تہذیبوں کی الگ الگ پہچان کر سکے، جو مغرب کی روایت اور مشرق کی روایت کا مفہوم مختلف سطحوں پر متعین کر سکے یا جو قدیم کو جدید سے جدا کر سکے۔ تعمیم سے تخصیص کا راستہ اسی سیاق میں نکلتا ہوا نظر آتا ہے۔

گئے زمانوں میں تو خیر تہذیبوں اور روایتوں کے امتیازات بہت نمایاں تھے اور ان کے مابین انسانی سطح پر ہم آہنگی کے باوجود ایک فاصلے میں یقین عام تھا، لیکن ہمارا عہد جس کے کاندھوں پر بین الاقوامی اور عالمی انسان کا کابوس سوار ہے، اس عہد کے سامنے بھی پہلی، دوسری اور تیسری دنیا کے بنتے بگڑتے تماشے ہیں۔ اور یہ ساری دنیا میں ایک الگ تاریخ اور جغرافیہ ہی

نہیں، تجربے، احساس اور فکر کا اپنا الگ محور بھی رکھتی ہیں۔ بیسویں صدی کے ہندوستانی ادب کا جائزہ لیتے ہوئے نامور سنگھ نے اپنے ایک حالیہ مضمون میں لکھا تھا کہ ادب میں اب امریکہ اور یورپ کی بالادستی ختم ہو چکی ہے چنانچہ آئندہ ادبی سرگرمیوں کے اصل مراکز امریکہ اور یورپ نہیں بلکہ لاطینی امریکہ، ایشیا اور افریقہ ہوں گے۔ نامور سنگھ کا خیال ہے کہ امریکی اور یورپی نظریہ سازوں نے اس اندیشے کے امکان سے بچنے کی خاطر کچھ نئے مفروضات عام کیے ہیں جن میں سے ایک مفروضہ تھرڈ ورلڈ لٹریچر بھی ہے۔

اصل مسئلہ پہلی، دوسری، تیسری دنیا کے ادب کی تقسیم کا نہیں، شناخت کا ہے۔ اور اس شناخت کے اصول مرتب کرنے کا مرکزی وسیلہ تنقید بنتی ہے۔ چنانچہ تیسری دنیا کی حسیت کے عناصر کی طرح، تیسری دنیا کے ادب کی تعریف اور تفہیم کے دائرے متعین کرنے والی تنقید کے عناصر بھی الگ ہوں گے۔

اب ذرا پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ہندوستانی ادب کی پرکھ کے عنوان سے اپنے ایک کالم (اکتوبر ۱۹۶۰ء) میں لکھا تھا:

> "...... اردو کے تنقیدی شعور کا اندازہ کرنے کے لیے صرف شاعروں کی واہ واہ تک محدود نہیں رہنا چاہیے بلکہ (گزشتہ زمانوں کے) بڑے بڑے شاعروں اور تذکرہ نگاروں کی رائے کا بھی غور سے مطالعہ کرنا چاہیے...... اس شعور کی تشکیل تو اصولوں کی شکل میں نہیں ہوئی، مگر اس کی شہادتیں ہمیں بڑے بڑے استادوں کی اصلاحوں میں، ان کے دو چار جملوں میں جو روایت کے ذریعہ ہم تک پہنچتے ہیں، اور تذکرہ نگاروں کے انتخابات میں ملتے ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی پرکھ کے وہی معیار تھے جو ایک مہذب قوم کے ہونے چاہئیں۔ میر کی شاعری کو پسند کرنا اور انھیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔

سے آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں۔ ناسخ کے زمانے میں لفظ پرستی رائج
ہو گئی تھی تو کیا، متقدمین کے کارنامے تو نظروں کے سامنے تھے اور یہ اتنی زبردست
چیز تھی کہ اس سے چشم پوشی ناممکن ہے۔ میر کے متعلق یہ شعر کہہ کر گویا ناسخ نے
یہ صاف اعتراف کر لیا ہے کہ بڑی شاعری کے لیے محض مہارت، اختصار و مناسبت
لفظی کافی نہیں بلکہ ہم اس سے جذبات کے ایک خاص گہرائی کا مطالبہ کرتے ہیں اور
زندگی کے متعلق ایک بلند اور سنجیدہ نقطۂ نظر مانگتے ہیں۔ چنانچہ ایک طرف ہمارے
تنقیدی معیار (وہ غیر شعوری ہی سہی) بڑی شاعری کے لیے چند ثقافتی اور جذباتی
اقدار لازمی ٹھہراتے ہیں۔ دوسری طرف زبان اور اسلوب کے بھی ایسے اصول پیش
کرتے ہیں جو ہر ترقی یافتہ زبان اور ادب میں رائج ملیں گے۔"

تشویش اور حیرت کا مقام ہے کہ ہمارے زمانے میں ایسے جدید الفکر ادیب بھی پائے جاتے ہیں جنھیں ادب کے معاملات میں اقدار کا ذکر تک سننا پسند نہیں۔ گویا کہ ادب یا تنقید کی اخلاقی سطح ادب اور تنقید کو کچھ اور بنا دیتی ہے۔ اقدار مواعظ کی پوٹ نہیں جو یہ ہیں کہ تجربیت اور عقلیت پرستی کا وظیفہ پڑھنے والوں کے احساسات کو چھو بھی نہ سکیں۔ میں تو یہاں تک سمجھتا ہوں کہ تہذیب اور ثقافت، یا تخلیقی اور جمالیاتی وجدان کی سطح پر عقلی رویے کی آمیزش سے بھی قدر کی نفی نہیں ہوتی کیونکہ ہر انسانی تجربہ اپنے نتائج کی روشنی میں بالآخر ایک اخلاقی سوال سے مربوط ہوتا ہے۔ پھر عقلیت کی ایک اپنی اخلاقیات بھی ہوتی ہے۔ ہم اسے سائنس کی طرح محض معروضی اور قائم بالذات نہیں کہہ سکتے نہ ہی اس کے سو فیصدی غیر جانبدار ہونے کا دعوا کر سکتے ہیں۔ چنانچہ اقدار کے تصورات خالی رہ کر نہ تو ادب ادب بن سکتا ہے نہ تنقید کسی معنی خیز انسانی سطح کو دریافت کر سکتی ہے۔ قدر ان معنوں میں عقیدے سے بڑی چیز ہے کہ اسی کے واسطے سے کسی ایقان اور عقیدے کا دائرہ ہمارے احساسات اور بصیرتوں کے گرد پھیلتا ہے۔ یہاں مذہبی اور غیر مذہبی کی قید نہیں۔ قدیم ہندوستان میں اس سدھانت کا پورا ڈھانچہ ایک پوری تہذیب کے طرزِ احساس کی بنیادوں پر تعمیر کیا گیا تھا اور اسی طرزِ احساس کا تعلق انسان کو اس کے عمل اور ردِ عمل کی تمام صورتوں کے ساتھ قبول کرنے کے تصور سے تھا۔ انسانی حقیقتوں سے دامن کشاں اور صرف اپنے سائے میں سانس لیتی ہوئی زندگی

تحریر میں گم اور آپ اپنے بوجھ سے نڈھال تنقید تنقید ہی نہیں ہوتی کیونکہ اُس کا کوئی اثر نہ تو ادب پر پڑتا ہے نہ زندگی پر۔ ہمارے قدما کا ادبی شعور دراصل اُن کے مجموعی تہذیبی شعور کا ایک حصہ تھا۔ اسی لیے فنی اظہار کی مختلف نوعیتوں کا تجزیہ کرتے وقت وہ انسان کے بنیادی جذبوں کو عام زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی طرف اُس کے مختلف رویّوں کو سمجھنا چاہتے تھے۔ انسان سے اُن کا رابطہ محض علمی نہیں تھا۔ مغربی علمار کے مقابلہ میں اُن کے اس امتیاز کو سمجھنا ضروری ہے کہ وہ مختلف اشیاء اور مظاہر کے مفہوم تک ایک دوسرے کے سیاق میں پہنچتے تھے۔ اُن کے الگ الگ تجزیے سے زیادہ، اُن کے داخلی رابطوں سے شغف رکھتے تھے۔ تجزیے پر تجربے کو ترجیح دیتے تھے چنانچہ ان کی منطق بھی تاثر آفرینی کے عمل کی منکر نہیں ہوتی تھی۔ شعور کو احساس سے اور آگہی کو جذبے سے ہم آہنگ کرتے ہوئے جھجکتی نہیں تھی۔

ان باتوں کا مقصد یہ نہیں کہ میں ادب اور تنقید اور تہذیب اور روایت کے معاملات میں علاحدگی پسندی کی وکالت کر رہا ہوں۔ دنیا پہلے ہی سے بہت خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں عالمی تہذیب اور عالمی ادبی معیار اور اقدار کا تصور کتنا ترقی یافتہ محسوس ہوتا ہے! انسان کی اجتماعی جد وجہد صدیوں کا جانکاہ سفر طے کرنے کے بعد اس نشر آور احساس تک پہنچی ہے۔ لیکن زبان اور ادب کی سطح پر متعصبانہ علاحدگی پسندی اگر عیب ہے تو صرف اس خیال سے کہ تہذیب اور تنقید کے بارے میں ہمارا تناظر وسیع اور ہر طرح کی حدبندی سے عاری ہو، اپنی روایت کے تشخص سے روگردانی بھی ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔ اُس کا تعلق اپنے ماحول اور خطّے کے جغرافیائی حالات، رسوم، روایات، مظاہر اور موجودات سب سے ہوتا ہے۔ یہی روح ہر معاشرے کی LIFELINE ہوتی ہے۔ چنانچہ اس کی تاریخی پرتوں میں وقت کے ساتھ رونما ہونے والے تغیرات کے باوجود، ہر عہد میں اس کا تسلسل باقی رہتا ہے اور یہ متروک نہیں ہوتی۔ داخلی وحدت کو قایم رکھنے کا ذریعہ بنتی ہے اور اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتی ہے۔

تذکرہ نویسی کے دور میں، شعوری طور پر خواہ تنقیدی اصولوں کی تعیین اور معیار بندی

کے ہنر سے لوگ ناواقف رہے ہوں، لیکن ادب کے اعلا اور ادنا ہونے کا ایک تصور انھیں اپنی تہذیب نے بے شک فراہم کیا تھا۔ ایسا نہ ہوتا تو انگریزی زبان اور مغربی علوم کی یلغار سے پہلے ہماری اپنی کوئی جمالیات بھی نہ ہوتی۔ ظاہر ہے کہ "پیروی مغربی" کے دور میں آزاد، حالی اور شبلی کو ادبی افہام و تفہیم کے نئے تصورات کی آباد کاری کے لیے کوئی خالی اور سنسان علاقہ نہیں مل گیا تھا۔ ان "نئے" تصورات کے شور شرابے میں کچھ پرانے تصورات کی سرگوشی بھی سنی جا سکتی تھی۔ شعرالعجم کی چوتھی جلد کے ابتدائی نوّے صفحات سے قطع نظر، حالی اور آزاد کے مُصلحانہ جوش کے باوجود اُن کی تحریروں میں بھی پرانے مذاق اور معیار کی گونج شامل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو اُن کا معاشرہ اُن کا اثر قبول کرنے اور اپنا ردِ عمل ظاہر کرنے کی طاقت سے یکسر محروم ہوتا۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں تہذیبی اور فکری نشاۃ ثانیہ کی حقیقت اپنی جگہ پر، مگر ان صدیوں کے پیچھے ان کا اپنا ماضی بھی تھا۔ اور اجتماعی طرزِ احساس کی طرح اجتماعی ماضی کو بھی کو اپنا لاؤ لشکر سمیٹنے میں بہت دیر لگتی ہے۔ لاکھ سمیٹنے پر بھی اس کا کچھ نہ کچھ حصہ چھوٹ ہی جاتا ہے۔ کبھی نئے احساسات میں جذب ہونے کے لیے، کبھی ایک متوازی، متحارب قدر کے طور پر۔

جیلانی کامران نے تنقید کا نیا پس منظر کے عنوان سے اس ضمن میں کچھ معنی آفریں نکتے اٹھائے تھے۔ ان کی طرف آنے سے پہلے میں یہ عرض کر دوں کہ مجھے ذاتی طور پر جیلانی کامران کی شاعری بہت پسند رہی ہے مگر ان کے شعری تصورات اور ادب و تہذیب کے بارے میں ان کے بیشتر مقدمات سے اختلاف رہا ہے۔ تاہم ہمارے معاصرین میں اُن کی حیثیت ایک نہایت مربوط اور مستقل مزاج نظریہ ساز ادیب کی ہے۔ اور یہ مضمون، جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، جیلانی کامران کی مخصوص ترجیحات کا ترجمان ہوتے ہوئے بھی زیرِ بحث مسئلے کے سیاق میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ مختصر لفظوں میں ان کے پیش کردہ نکات یہ ہیں:

۱۔ ہر ادب اپنی تہذیب کی ذمے داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔

۲۔ کرۂ ارض پر ایک انسان نہیں، لوگ رہتے ہیں اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔

۳۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔

۴۔ سند کی تلاش میں اپنی کی بجائے پرائے تہذیبی منطقے میں گزر کرنا اس بات کی نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے۔

۵۔ علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف اُن تہذیبی منطقوں ہی سے گزر کر تا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کر لی ہے۔

۶۔ کلاسیک کے معنی اس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہوتے

۷۔ پرانے ادب پاروں میں معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لیے عجز اور تحیر کا ہونا ضروری ہے۔ جن بزرگوں نے اُن ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا وہ نہ صرف ہم سے جُدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا بھی ہم سے بہت دور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ پرانے ادب پاروں کی بابت ہمارے رویے میں بیگانگی کا پہلو جس کی طرف جیلانی کامران نے یہ کہتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ "وہ فکری دنیا ہم سے بہت دور جا چکی ہے" ایک خاصا پیچیدہ مسئلہ کھڑا کرتا ہے۔ ایک سطح پر ہماری اجنبیت اگر حقیقت ہے تو دوسری سطح پر یہی اجنبیت ایک MYTH یا مفروضہ بھی ہے' اور اسی کشمکش کے واسطے سے حالی سے لے کر اب تک کی اردو تنقید کو در پیش ایک سوال سامنے آتا ہے' یہ سوال بیک وقت ہماری تہذیبی روایت اور ہماری ادبی و تنقیدی روایت دونوں سے متعلق ہے اور ہم سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ ہم اپنی تہذیب اور اپنی تنقید کے باہمی رشتوں اور ان کے مابین رونما ہونے والے تضادات کو پھر سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ حالی اور آزاد کے پورے نظام فکر میں ایک طرح کی روحانی پیچ و تاب اور فکری اضطراب کا جو عنصر نمایاں نظر آتا ہے وہ اپنے آپ سے الجھتے ہوئے ایک عہد سے وابستہ اسی سوال کو سامنے لاتا ہے۔ آج کی تنقید اس سوال کا حق اُسی صورت میں ادا کر سکتی ہے جب وہ اس سوال کو آج کی زندگی کے سیاق میں رکھ کر دیکھ سکے۔ مزید برآں آج

جس صورت حال سے ہماری اجتماعی زندگی دوچار ہے اُس میں کسی ادب پارے کی معنویت سے زیادہ اہم سوال خود ادب کی معنویت کا ہے۔ محمد حسن عسکری نے ۱۹۵۴ء میں ہمارے ادبی ماحول کے بارے میں اس تاثر کا اظہار کیا تھا کہ "ہمارا شعور قلعہ بند ہو کر بیٹھ گیا ہے۔ نہ ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کر لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطل کی حفاظت کی جائے۔" (مضمون: تنقید کا فریضہ) تقریباً چالیس برس بعد بھی آج صورت حال کچھ زیادہ نہیں بدلی ہے۔ ماضی کا ادب ہمیں اس لیے اجنبی دکھائی دیتا ہے کہ ہم اس کے تہذیبی حوالوں سے بے خبر ہوتے جا رہے ہیں اور مروجہ ادبی تصورات سے ہماری عام بیزاری کا سبب یہ ہے کہ ہم ان تصورات میں اور اپنے تجربوں میں کسی بامعنی رشتے کے قیام کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ جدید تنقید نے ادب اور قاری کے درمیان پل کم بنائے، دیواریں زیادہ کھڑی کی ہیں۔ تنقید کا ایک رول یہ بھی ہوتا ہے کہ ادب کے واسطے سے وہ اجتماعی اور انفرادی سطح پر انسان کے زندہ مسئلوں کو سمجھے اور اُن سے بحث کرے۔ تخلیقی زبان ان مسئلوں کا صرف حوالہ ہے، آپ اپنا مقصود نہیں۔ ان نکتوں کا ادراک تو حالی، شبلی اور آزاد کو بھی تھا۔ مگر بیسویں صدی کی چوتھی پانچویں دہائی تک آتے آتے ہماری تنقید کچھ ایسے اشخاص لوگوں کا تختۂ مشق بھی بن بیٹھی جو اپنے شعور کی تربیت کے لیے مغرب کا ادب پڑھنے کے بجائے صرف مغربی اصولوں کی آگاہی کو کافی سمجھتے تھے۔ ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ اس آگاہی کا مقصد بھی ان کے نزدیک صرف یہ تھا کہ (مشرقی) اردو کی ادبی روایت کے ماضی و حال کے بارے میں کچھ فیصلے صادر کیے جائیں۔ اپنی روایت کو اس راستے پر ہانک دیا جائے جو مغربی معیاروں کے تصور سے آباد تھے۔ اُن کے نزدیک اپنے زمان و مکان کے جنجال سے نکلنے کی یہی ایک امکانی صورت تھی۔ سحر کی ایک کیفیت میں مبتلا وہ توس خیالوں میں بسر کر رہے تھے نہ تو ان کے پاؤں اپنی زمین پر تھے کہ تنقید کو مجرد اصولوں کی دستاویز کے بجائے قاری کے لیے ایک زندہ تجربے کی حیثیت دیتے اور اپنے عہد کے ادب میں اور اس عہد کی زندگی میں رابطوں کا شعور عام کرتے نہ ہی اُن کے وجود کی جڑیں اپنی تہذیب اور تاریخ میں اس طرح پیوست تھیں

کہ اپنی روایت کو ایک سلسلے کی صورت دے سکتے۔ نتیجہ ظاہر ہے اُن کے ہاتھ سے ماضی بھی نکل گیا حال بھی۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ کلیم الدین جیسے جلیل القدر نقاد کو بھی یہ خیال نہیں آیا کہ (بہ قول اسپنگلر) ایک کلچر دوسرے کلچر کا طرزِ احساس مستعار نہیں لے سکتا"، اور ہر کلچر اپنے اظہار کی جو شکلیں ترتیب دیتا ہے، وہ لازمی طور پر دوسرے کلچر کے لیے بھی بامعنی نہیں ہوتیں۔ مغرب کے تنقیدی اصول اور افکار مغربی ادب کی ایک لمبی روایت کا عطیہ تھے اور اس روایت کی تشکیل ایک مختلف اور ہمارے لیے اجنبی تہذیبی پس منظر کے واسطے سے ہوئی تھی۔ اس سے وابستہ نظامِ اقدار مغربی تھا، حسی اور جذباتی رویے مغربی تھے۔ انسانی سطح پر ہمارے لیے یہ صورتیں، روایتیں اور رویے بہت اہم اور بامعنی سہی، مگر بہر حال یہ ہماری اپنی میراث نہیں تھی۔ اردو کی ادبی روایت کا ظہور جس ہند اسلامی تہذیبی، معاشرتی، فکری سطح پر ہوا تھا وہ تنقید کے ایک الگ نظام، ایک مختلف زاویۂ نظر اور اقدار کے ایک مختلف تصور کے واسطے سے سمجھی جاسکتی تھی۔ تنقید کا فریضہ محض وضاحت نہیں، ادب پڑھنے پر آمادہ کرنا بھی ہے۔ چنانچہ ایسی تنقید جس کے فکری، جمالیاتی منطقے میں اس تنقید کا موضوع بننے والی ادبی روایت میں معاشرت حائل نہ ہو، اس ادبی روایت کی تہذیبی قدروں کے سیاق میں ہی اس کی معنویت کا سراغ لگاتی ہے۔ ادب کو سمجھنا، انسان کے ازلی اور ابدی تجربوں کو سمجھنا تو ہے مگر ایک مخصوص معاشرتی حوالے سے۔ اسی لیے ایک خاص تہذیبی روایت کے ترجمان ادب کے موضوعات کی چھان بین ہی نقاد کے لیے کافی نہیں ہوتی۔ اُن موضوعات کا رشتہ اس تہذیب سے کن سطحوں پر استوار ہوتا ہے، یہ سطحیں کن اقدار کی تابع ہوتی ہیں، ان قدروں کے انفرادی اور اجتماعی شناس نامے کیا ہوتے ہیں، ان سوالوں میں الجھے بغیر ادیب، نقاد اور قاری کے تکون کی تکمیل نہیں ہوتی۔

روایت اور طرزِ احساس کی تبدیلی صدیوں پر چھائے ہوئے خاموش عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ اٹھارہویں صدی عیسوی میں ہمارے یہاں روشن خیالی کی ایک لہر آئی۔ ایک دوسری لہر عقلیت کی انیسویں صدی میں آئی۔ سائنس، ٹکنالوجی کی ترقی نے ہمیں بتایا کہ "مغرب کی ایک شائستہ قوم" سے ہم کتنے پیچھے ہیں۔ مگر روشن خیالی، عقلیت، تعمیر و ترقی کا ایک تصور ہماری تہذیب کے پاس بھی تھا۔ ایسا نہ ہوتا تو مغربی علوم، افکار و وسائل

کی حصولیابی نے ہماری تہذیبی اور ادبی سرگرمیوں کا مزاج اور محور بھی یکسر تبدیل کر دیا ہوتا۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ اینگلو انڈین ادب کی ایک اصطلاح کے چلن اور مغرب پرستی کی ایک مبالغہ آمیز طلب کے باوجود، اجتماعی طور پر ہمیں اپنی نارسائی کا شکر ادا کرنا چاہیے کہ ہم مغربی معیاروں کے مطابق مہذب اور ترقی یافتہ ہونے سے بال بال بچ گئے۔ مگر غور طلب واقعہ یہ ہے کہ اسی کشمکش اور تصادم سے بھرے ہوئے ماحول کی کوکھ سے غالب کی شاعری بھی تو سامنے آئی۔ غالب کتنے قدیم ہیں اور کتنے جدید، یہ بحث پھر کبھی۔ البتہ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اردو کی ادبی روایت، ہماری تخلیقی GENIUS اور اجتماعی تاریخ کے سب سے روشن نشانات ——— میر غالب، اقبال، انیس سے لے کر پریم چند اور قرۃ العین حیدر تک جس تہذیبی اور معاشرتی ماحول اور احساسات، اقدار اور افکار کے جس نظام سے مربوط ہیں اُس کا خاکہ اسی سرزمین پر مرتب کیا گیا۔ اُن کے یہاں مظاہر اور موجودات کی جو شکلیں ابھرتی ہیں وہ صرف شے اور منظر نہیں ہیں۔ ایک مخصوص تہذیبی تصور کے اشارے بھی ہیں۔

محمد حسن عسکری کے جس مضمون کا پہلے ذکر آ چکا ہے، اس میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ: "میر حسن کی مثنوی ہارڈی کا ناول نہیں ہے۔ دونوں کا تہذیبی پس منظر الگ ہے اور تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط آپ مقرر کرے یعنی انسان کو اپنے طریقے سے سمجھے۔"

سب سے بڑا سوالیہ نشان جو اردو کی جدید تنقید پر قایم ہوتا ہے، یہی ہے کہ وہ اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی جا رہی ہے۔ مغرب کی تقلید میں نہ تو وہ مغربی بن سکی نہ ہی مشرقی طرزِ احساس کے فروغ اور تحفظ کا وسیلہ فراہم کر سکی۔ یہ ڈائلما DILEMMA ہمارے ادب اور ہماری تہذیبی روایت دونوں کو درپیش ہے۔ آخر کوئی تو وجہ تھی کہ حالی، آزاد سے اختلاف کے باوجود اُن کا تنقیدی محاورہ اُن کے عہد کے لیے ناقابلِ فہم اور غیر دلچسپ نہیں تھا۔ ادراک اور احساس کی سطحوں اور نوعیتوں میں تبدیلی کے باوجود ان کی بصیرتوں کا رشتہ اپنی تہذیبی اور ادبی روایت سے ٹوٹا نہیں تھا۔ مگر آج ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ ادب لکھنے والے اور ادب پڑھنے والے بتدریج موجودہ تنقید کے محاورے اور دائرے سے باہر نکلتے جاتے ہیں۔ دونوں میں تنقید کی طرف سے ایک بے اطمینانی مشترک ہے۔ اپنے طرزِ احساس میں نمو کی طاقت

کو پروان چڑھانا یا اُن کی مدافعت کرنا تو دور کی بات ہے۔ مستعار ضابطوں، قدروں، اصولوں کی یلغار میں اگر کوئی ملامت ہے تو ہمیں احساسات کو کُند کرنے کی۔ لگتا ہے کہ ہم صرف ذہنی سطح پر زندہ رہنے کو کافی سمجھنے لگے ہیں اور جیتے جاگتے تجربوں سے مالا مال زندگی ہمارے لیے اپنا مفہوم کھو بیٹھی ہے۔ ہمارا انہماک اگر کچھ ہے تو ایک بے روح سرگرمی میں اور ہم بے چین اس سے نہیں ہوتے کہ ابھی نقادوں کا ایک قبیلہ تو باقی ہے جو ہماری تنقید کی کتابیں اور مضامین کم سے کم ضرورتاً پڑھ لیتا ہے۔

مغرب کی تہذیبی اور ادبی قدروں اور اصولوں کا عمل دخل ہماری اجتماعی زندگی میں اس وقت شروع ہوا جب ہماری اپنی روایت کا سفر ایک تکمیل یافتہ موڑ تک پہنچ چکا تھا۔ ایسی صورت میں مغرب سے اخذ و استفادہ خواہ وہ ہماری مجبوری بھی رہا ہو مگر اس سے زیادہ ایک طرح کی رضامندی بھی اس میں شامل تھی۔ ہم اپنی مرضی سے اپنا انتخاب کر سکتے تھے اور اپنی روایت یا اپنی اجتماعی شرکت کے امتیازی تقاضوں سے مناسبت رکھنے والے عناصر تک ہی جاتے تو خود کو محدود رکھتے۔ مگر نئے علوم کی حشر گاہ میں بے محابا کود پڑنے کا نتیجہ سامنے ہے۔ ظاہر ہے کہ ذہنی سرگرمی لازمی طور پر تہذیبی اور ادبی سرگرمی کا حصہ نہیں ہوتی۔ سو شکایت دراصل مغرب سے نہیں، اپنے آپ سے ہے اور اپنے بے لگام تقلیدی رویے سے!

پروفیسر نورالحسن نقوی

جمالیاتی تنقید

جمالیات اور وہ اصطلاح جس کا یہ ترجمہ ہے یعنی ایستھیٹکس اور تنقید کا جمالیاتی دبستان خواہ کتنے ہی بعد میں کیوں نہ وجود میں آئے ہوں، ادب بالخصوص شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ کو پرکھنے کا اولین معیار ہمیشہ حسن ہی رہا۔ گویا فن کا پارکھ فن پارے کی دل کشی کے راز کی جستجو میں سب سے پہلے جس منزل تک پہنچا وہ حسن اور حسن کاری کا ردعمل تھا۔ چنانچہ کہا گیا کہ شعر اگر حسن مجسم ہے تو تنقید نگار کا یہ فرض ٹھہرا کہ فن میں حسن کے جتنے عناصر موجود ہیں ان کا پتا لگائے اور ان کا تجزیہ کرے۔ جو تنقید یہ ذمہ داری قبول کرے اسے جمالیاتی تنقید کہا جاتا ہے۔ جارج سنتیانا اس تنقید کو تنقید ہی نہیں مانتا جو حسن کاری کے عمل کو نظر انداز کرے۔ آسبورن کے نزدیک ایسا تنقیدی فیصلہ جو حسن کاری کے عمل پر غور کیے بغیر صادر کیا گیا ہو، درست ہو ہی نہیں سکتا۔ یہاں گفتگو شعر و ادب کے حوالے سے ہے اس لیے اب ہم اپنے دائرے کو ادب تک ہی محدود رکھیں گے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا شاعری میں حسن کے عناصر کی تلاش اس وقت سے جاری ہے جب جمالیاتی تنقید باضابطہ طور پر وجود میں نہیں آئی تھی۔ گویا ادب کو پرکھنے کی یہ قدیم ترین کسوٹی ہے اور تنقید کے جملہ دبستانوں میں اسے سب سے بلند مقام حاصل ہونا چاہیے تھا لیکن جن چیزوں نے اسے نقصان پہنچایا ان میں سے ایک یہ ہے کہ جمالیاتی تنقید اور تاثراتی تنقید کو خلط ملط کر دیا گیا۔ بے شک دونوں میں کچھ خصوصیات مشترک ہیں لیکن دونوں کا طریقہ کار جداگانہ ہے۔ جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کو اہمیت دی جاتی ہے لیکن یہاں تاثرات ہی سب کچھ نہیں

اس کے سوا بھی بہت کچھ ہے۔ تاثراتی تنقید ادب کا صرف ایک رُخ سے مطالعہ کرتی ہے اور صرف یہ دیکھتی ہے کہ فن پارے سے ذہن پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ اگر اس سے ذہن پر خوش گوار اثر پڑتا ہے تو وہ فن پارہ یقیناً قابلِ قدر ہے۔ والٹر پیٹر کے نزدیک کسی ادبی تخلیق کو پرکھنے کا پیمانہ صرف یہ ہو سکتا ہے کہ اس کے مطالعے سے ذہن پر کس قسم کا اثر ہوا۔

اسپنگارن کے نزدیک تنقید نگار کی ذمہ داری صرف اس حد تک ہے کہ کسی فن پارے سے جو تاثرات اس نے قبول کیے ہیں ان کا اظہار کر دے۔ مزید صراحت کے لیے اس نے تاثراتی تنقید کا نمونہ بھی پیش کیا ہے "یہ ایک دل کش نظم ہے۔ اسے پڑھ کر میرے دل میں مسرت کی ایک لہر سی دوڑ گئی۔ بس اتنا بتا دینا کافی ہے۔ اس سے زیادہ میری کوئی ذمہ داری نہیں" ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ "اگر ہم لوگ تاثرات کے معاملے میں حساس ہوں اور ان کا اظہار کرنے پر بھی قادر ہوں تو ہم میں سے ہر شخص ایک ایسی نئی کتاب تخلیق کرے گا جو اس کتاب کی جگہ لے لے گی جس کے ذریعے سے ہم نے وہ تاثرات حاصل کیے تھے۔"

اس دبستان تنقید کے علمبرداروں نے کہا کہ تنقید کے دوسرے دبستان شعروادب کے ساتھ انصاف نہ کر سکے۔ کوئی عروض کے چکر میں الجھا رہا، کسی نے ماحول اور تاریخ کو اتنی اہمیت دے دی کہ فن پارہ اسی میں گم ہو کر رہ گیا۔ کسی نے فن کار کو سمجھنے اور اس کی نفسیات تک رسائی حاصل کرنے پر ساری توجہ صرف کر دی۔ تخلیق سے انصاف کوئی نہ کر سکا۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے تاثراتی تنقید کا دبستان وجود میں آیا۔

اس دبستان کی سب سے بڑی خامی یہ رہی کہ اس نے ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھ لیا اور مواد کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔ تجزیاتی طریق کار کو احمقانہ حرکت کہہ کے رد کر دیا گیا۔

اردو شاعری کے اولین ناقدوں نے شعر میں جمالیاتی عنصر کی تلاش کی۔ شاید دنیا کی ہر زبان کی طرح ہماری زبان میں بھی تنقید کے ابتدائی نمونے شعرا کے دواوین میں نظر آتے ہیں۔ مثلاً قدیم اردو شعرا میں سے وجہی نے اپنے کلام میں شاعری کی بابت اپنی رائے ظاہر کی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اسرارِ غیب کو بے نقاب کرتا ہے۔

ہوا جیو جب شعر بولنے   خزینے لگیا غیب کے کھولنے

وہ شعر میں لفظ اور معنی دونوں کو برابر کی اہمیت دیتا ہے:

کہ لفظ ہور معنی یو سب مل اچھے

ربط کلام اور سلاست کو وہ کلام کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔

جو بے ربط بولے تو بتیاں بچیس　　　　بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس

غواصی کی رائے میں شاعری کو سلیقہ درکار ہے۔ شاعر کو انتخاب و نشست الفاظ کی طرف خاص توجہ کرنی چاہیے۔ اس کے نزدیک نئی نئی تشبیہیں شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہیں۔ (ہزاروں نوے تشبیہاں لائیا) ابن نشاطی شعر گوئی میں غور و فکر کو اہمیت دیتا ہے (ہزاروں سوچ بتیاں تجھ کو اچھتا) اور درسِ اخلاق کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیتا ہے (نصیحت نہیں تو صنعت اس میں اچھتا) ولی کو اس پر فخر ہے کہ اس کا کلام معنی سے لبریز ہے (اے ولی یو شعر ہے لبریز معنی سربسر) اور اس لیے اثرانگیز ہے (تیرا یو شعر جگ میں موثر ہے اے ولی) سراج اپنے شعر کو رواں (شعر رواں مرا ہے نہالِ زمین آب) اور پرسوز بتاتے ہیں (شعر پر سوز مرا نغمہ داؤدی ہے) آبرو کے نزدیک شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔

شعر کے مضموں ستی جو قدر ہوے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

یہ تنقیدی نظریات کا منظوم اظہار ہے۔ شعر میں قافیہ، ردیف اور وزن کی پابندی خیال کے مربوط اور مسلسل اظہار میں دشواری پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا اپنے قدیم شعری سرمائے کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے ہمیں ان قدیم تنقیدی افکار کی جستجو ہوتی ہے جو نثر کے پیرائے میں بیان ہوئے ہیں اور ان کے لیے ہماری نظر شعرائے اردو کے تذکروں کی طرف جاتی ہے۔ اور ان میں جس تذکرے پر سب سے پہلے نظر ٹھہرتی ہے وہ میر کا نکات الشعرا ہے۔

میر کے تذکرے کا مطالعہ کرنے کے بعد ان کی تنقیدی بصیرت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ وہ عام روش سے ہٹ کر بے لاگ رائے دیتے ہیں اور تنقید میں مروت کو خلل انداز نہیں ہونے دیتے۔ نکات الشعرا کے مطالعے سے میر کے جو تنقیدی نظریات مرتب ہوتے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ "شاعری محض گل و بلبل کا بیان نہیں اس کے سوا بھی بہت کچھ ہے۔ شاعر کو

فکر تازہ کے پہلو بہ پہلو لطفِ زبان کا بھی خیال رکھنا چاہیے اور الفاظ کے انتخاب میں احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ صفائی بیان اور الفاظ و محاورات کی صحت کا خیال بھی ضروری ہے۔ فصاحت و بلاغت کے اصول کسی صورت میں نظر انداز نہ ہونے چاہئیں۔"

اس کے بعد مصحفی اور شیفتہ کے تذکروں میں تنقیدی عنصر کی فراوانی نظر آتی ہے۔ اور یہ دونوں ہی شاعری میں آدابِ فن کے نظر انداز کرنے کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ دونوں کے نظامِ تنقید میں معنیٔ بلند کو اولیت حاصل ہے لیکن اس کے ساتھ ہی الفاظ کے انتخاب اور ان کے دروبست کو اہمیت دی جاتی ہے۔ سلاست و روانی پر زور دیا جاتا ہے اور اچھی تشبیہوں کے استعمال کو سراہا جاتا ہے۔ گویا ہمارے تذکرہ نگار شاعری میں سب سے پہلے جمالیاتی عنصر کو تلاش کرتے ہیں۔ ان تذکروں میں فصاحت۔ بلاغت۔ تشبیہ، استعارہ، صنعت لفظی۔ صنعت معنوی۔ سلاست۔ روانی۔ خوش لہجگی۔ شیریں کلامی۔ جادو بیانی جیسے الفاظ و اصطلاحات کا استعمال جا بجا نظر آتا ہے۔ کلیم الدین احمد انھیں محض لفاظی اور فضول عبارت آرائی کہتے ہیں۔ سید عابد علی عابد انھیں ایسی اصطلاحات قرار دیتے ہیں جن کے پیچھے ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تذکرہ نگار اختصار کے خیال سے ان اصطلاحوں کا سہارا لیتا ہے اور انھیں تنقیدی اشارات کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ آج ہم اپنے قدیم تنقیدی سرمایے سے اس درجہ ناآشنا اور ان علامتوں کے مفہوم سے اس حد تک ناواقف ہیں کہ سرسری طور پر انھیں لفظی بازی گری کا نام دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"تذکرہ نگار نے اختصار ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ تذکروں میں جہاں انتقادی اشارے پائے جاتے ہیں یا فیصلے صادر کئے جاتے ہیں وہاں پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد اس امر سے آگاہ بھی نہیں ہوتی کہ تذکرہ نگار نے انتقاد کا فریضہ ادا کر دیا۔ یہ بظاہر بڑی عجیب و غریب بات معلوم ہوتی ہے لیکن ہے درست۔ قصہ یہ ہے کہ اردو کے قدیم تذکرہ نگاروں نے انتقاد ادبیات کے سلسلے میں یہ بات فرض کر لی ہے کہ پڑھنے والے فارسی اور عربی کی اُن کتابوں کا مطالعہ کر چکے ہیں جن میں اصول انتقاد کا ذکر بہ تفصیل کیا گیا

ہے۔ تذکرہ نگاروں نے یہ بھی فرض کیا ہے کہ پڑھنے والے ان تمام اصطلاحات
سے آگاہ ہیں جو بیان معانی اور بدیع سے متعلق ہیں اور جن پر عبور حاصل
کیے بغیر تذکروں کا مطالعہ عملاً بیکار ہے۔ تذکرہ نویس جب فصاحت و
بلاغت کے کلمات استعمال کرتے ہیں تو وہ ان کا اصطلاحی مفہوم مراد لیتے
ہیں۔ ہم ان کلمات کو اکثر محض عبارت آرائی تصور کرتے ہیں۔"

اس کے بعد سید عابد علی عابد نے تذکروں سے عبارتیں نقل کی ہیں اور بہت سی اصطلاحوں کو وہ معنی پہنائے ہیں جو شاید تذکرہ نگار کے ذہن میں بھی نہ آئے ہوں گے مگر اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ اکثر تذکرہ نگار ان وسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں جو شاعری میں حسن کاری کا ذریعہ بنتے ہیں۔

تذکروں کی تنقید کو جمالیاتی تنقید کہنا تو صحیح نہ ہوگا لیکن اس میں جمالیاتی تنقید کے ابتدائی نقوش ضرور نظر آتے ہیں خواہ وہ دھندلے ہی کیوں نہ ہوں۔ اگر اردو تنقید کا سفر انہی خطوط پر جاری رہتا تو آگے چل کر وجود میں آنے والی تنقید کی شکل کچھ اور ہوتی مگر تاثراتی تنقید جو کسی نہ کسی شکل میں ابتدا سے موجود تھی رفتہ رفتہ اس کا غلبہ ہوتا گیا۔ یہ راستہ سہل تھا۔ لوگوں کے قدم اس پر آپ سے آپ بڑھتے چلے گئے۔

محمد حسین آزاد اعلا درجے کا ادبی ذوق بھی رکھتے تھے اور تنقیدی صلاحیت بھی لیکن جس طرح ان کی تنقید کو جانب داری نے نقصان پہنچایا۔ اس طرح ان کی لفاظی نے ان کی تنقید کو محض تاثرات کا اظہار بنا دیا۔ شعر کی جمالیات سے وہ باخبر ہیں مگر انشا پردازی کے جوش میں وہ جو کچھ لکھتے ہیں وہ انھیں تاثراتی نقادوں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے مثلاً لکھتے ہیں:

"جو کیفیت وہ یعنی شاعر آپ اٹھاتا ہے اس کے لیے ڈھونڈتا رہتا ہے
کہ کیسے لفظ ہوں اور کس طرح انھیں ترتیب دوں تاکہ جو کیفیت اس کے
دیکھنے سے میرے دل پر طاری ہوئی ہے وہی کیفیت سننے والوں کے
دل پر چھا جائے۔"

شبلی کو جمالیاتی نقاد کہنا درست ہے۔ شعر میں لفظ کو وہ اپنے عہد کے دوسرے

نقادوں سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں :

"مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں۔ شاعر کا کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن لفظوں میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے"

پھر فرماتے ہیں :

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہی ہے۔ گلستان میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب و تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے"

وہ شاعری میں سادگی سے زیادہ مینا کاری کے قائل ہیں اور استعارہ و تشبیہ کو شعر کا جوہر قرار دیتے ہیں۔ محاکات کے بارے میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ بھی اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ شبلی جمالیاتی نقاد ہیں۔ تاہم تاثراتی تنقید سے وہ بھی دامن نہیں بچا سکے۔

نیاز فتحپوری، مہدی افادی، فراق گورکھپوری اور عبدالرحمٰن بجنوری بھی علمی استعداد اور تنقیدی صلاحیت کے باوجود اپنے تاثرات کے اظہار سے آگے کم ہی بڑھے۔ اس طرح جمالیاتی تنقید کی ایک بگڑی ہوئی شکل ہماری زبان میں فروغ پاتی رہی اور آخر کار اس طنز کا نشانہ بنی کہ اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر۔

ہمارے بعض نقادوں نے اپنی تنقید کو شعر کے محض حسنِ ظاہر تک محدود رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سے جمالیاتی تنقید کا حق ادا نہیں ہوتا شعر و ادب میں حسن کاری کا عمل صرف ظاہری شکل و صورت تک محدود نہیں۔ صدیوں پہلے افلاطون نے یہ کہہ کر کہ علوم، اعمال اور قوانین بھی حسین ہوتے ہیں اس حقیقت کی وضاحت کر دی تھی کہ حسن صرف پیش کش میں نہیں بلکہ جو چیز پیش کی جا رہی ہے اس میں بھی ہوتا ہے۔ گویا شعر میں حسن معنی کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی حسن صورت کی۔

شعر میں فکری عنصر کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہیگل نے بہت پہلے اس تصور کو غلط قرار دے دیا تھا کہ وجدانیات کے سوا شاعری کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ غور و فکر کے بغیر کامیاب شاہکار وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ آرنلڈ نے

شاعر کے لیے مفکر ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ ایلیٹ نے بصراحت کہا ہے کہ شاعری بے شک کسی احساس یا جذبے کا اظہار ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعری معنی یا مضمون سے بے نیاز ہے یا بڑی شاعری میں اس کی ضرورت نہیں۔ والٹر پیٹر نے ادب کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ اچھا ادب اور اعلا ادب GOOD/GREAT جو ادب صرف حسنِ صورت رکھتا ہو اسے اچھا ادب کہا جا سکتا ہے مگر اعلا ادب کے لیے ضروری ہے کہ اس میں ظاہری حسن کے ساتھ موضوع کی عظمت بھی پائی جائے۔ چنانچہ جمالیاتی تنقید کے ضابطے میں فکر کی عظمت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

قابلِ قدر خیال کے لیے موزوں اظہار بھی ضروری ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے کہ فن کار موزوں الفاظ کے انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب میں کامیاب ہوا ہو۔ کولرج کے نزدیک الفاظ کی بہترین ترتیب نثر ہے اور بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب شعر۔ فلابیر کی یہ رائے درست تھی کہ "ہر بات کو ادا کرنے کے لیے چند ہی کچھ الفاظ اور ان کی ترتیب مقرر ہے جب تک فن کار کی رسائی ان تک نہیں ہو جاتی وہ بات ادا ہو ہی نہیں سکتی"۔ لیکن شعر و ادب میں موزوں الفاظ کے انتخاب اور ان کی مناسب ترتیب کو جمالیاتی تنقید کے نقطۂ نظر سے بہت اہمیت حاصل ہے۔

لفظوں اور فقروں کی خوش آوازی تخلیق کو دل آویز بناتی ہے۔ بے شک نثر کے مطالبات الگ ہیں اور شاعری کے الگ مگر خوش آوازی دونوں کے لیے ضروری ہے۔ نثر کا بھی ایک آہنگ ہوتا ہے۔ کہا گیا ہے کہ نثر ایسی ہونی چاہیے جسے بہ آوازِ بلند پڑھا جا سکے جبکہ شعر زیادہ کامیاب ہو گا اگر اسے گایا بھی جا سکے۔ بقول سید عبداللہ :

> "لفظوں کی خوش آوازی، لفظوں میں مناسب حروف کا خاص اہتمام، فقروں کی اندرونی ترکیب میں آوازیعنی فقروں یا مصرعوں کے سلسلے میں ترنم صوتی مد و جزر، ترتیب الفاظ میں مناسب موسیقیت، ادب پارے کا طول و اشعار یا نثر پاروں کی موزوں ضخامت، یہ سب امور حسن کی صفات میں شامل ہیں"۔

ترنم و خوش آہنگی کے ساتھ ساتھ جمالیاتی تنقید کو تخلیق اور خاص طور پر شعری تخلیق میں امیجری یا پیکر تراشی کی جستجو رہتی ہے۔ ملٹن کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ "شاعری موسیقی سے زیادہ مصوری ہے" استعارہ و تشبیہ پیکر تراشی میں بہت معاون ہوتے ہیں۔ اس لیے نقاد کی ان پر بھی نظر رہتی ہے۔

نثر اور شاعری کی دنیائیں بقول سارتر ایک دوسرے سے الگ ہیں اور بہت دور۔ جمالیاتی نقاد شعر سے ابہام کا مطالبہ کرتا ہے تو نثر سے وضاحت، صراحت اور قطعیت کا۔

نثر ہو یا بیانیہ نظم موضوع کی مناسبت سے اس کے اختصار یا طوالت کا فیصلہ کرنا ہوگا۔ تصنیف کے مختلف حصوں میں تناسب اور موزوں ترتیب بھی ضروری ہے۔ مصنف جملوں اور فقروں کے اختصار و طوالت کا فیصلہ بھی موضوع کا لحاظ رکھتے ہوئے کرتا ہے مثلاً چھوٹے چھوٹے فقرے ہیجان کو ظاہر کرتے ہیں، فقرے اور جملے طویل ہوں تو غور و فکر کی حالت اور سکون کے عالم کا پتہ دیتے ہیں۔

شعر و ادب میں صناعی بھی ضروری ہے۔ اس کے لیے مختلف صنعتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ نثر میں کم اور شاعری میں زیادہ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ صنعت غالب نہ ہو جائے یعنی ایسا نہ ہو کہ ذہن اسی میں الجھ کر رہ جائے۔ اگر ایسا ہو تو یہ عیب ہے۔ یہ وہ اہم نکتے ہیں جنھیں جمالیاتی نقاد کسی ادب پارے پر تنقید کے وقت پیش نظر رکھتا ہے۔

خلاصہ کلام یہ کہ جمالیاتی تنقید کی اساس معین، مستحکم اور واضح اصولوں پر استوار ہے۔ جمالیاتی نقاد جب کسی فن پارے کو پسند یا ناپسند کرتا ہے تو سرسری طور پر اپنی رائے دے کر آگے نہیں بڑھ جاتا بلکہ اس کی تائید میں محکم دلائل پیش کرتا ہے۔ اس لیے بجا طور پر کہا جاسکتا ہے کہ جمالیاتی تنقید ایک سائنٹی فک تنقید ہے اور بے شک اس کی مدد کے بغیر کسی فن پارے کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔

پروفیسر نیّر مسعود

مرثیے کی تنقید۔ معیار و مسائل

دہلی کے مرثیہ گو میر محمد تقی نے کسی موقع پر سودا کے بارے میں یہ رائے دی کہ اُن کی غزل ریختہ کے لفظ و معنی میں کم خلل ہے لیکن مرثیوں کی بندش ناپسندیدہ و معنی شرح کے محتاج ہیں۔ مرثیہ تو وہ ہے جسے عوام سن کر رو دیں، اور سودا کے مرثیے پر کسی طرح رونا نہیں آتا۔

تقی کی اس رائے کو ہم مرثیے کی تنقید کا نقطۂ آغاز کہہ سکتے ہیں۔ اسی رائے کے جواب میں سودا نے تقی کے ایک سلام اور مرثیے پر "سبیل ہدایت" کے نام سے منظوم تنقید کی اور مرثیے کی تنقید سے پہلے اردو نثر میں بھی ایک عبارت لکھی۔ اس نظم و نثر کے کچھ اقتباس حسب ذیل ہیں:-

"جب یہ تکرار میں سنے یہ سخن — دل میں گذرا کہ مرثیے کا فن
ہوئے گا فن شعر سے باہر — میر کی گفتگو ہے دال اس پر
اس کا آگاہ جو کوئی ہو خوب — سیکھیے اس سے کہنے کا اسلوب
ماہر اس فن کے جب کیے ہیں غور — دل میں تم سا کوئی نہ ٹھہرا اور
آپ کے مرثیوں کو تب اکثر — ڈھونڈھنے میں لگا ہر اک کے گھر
ہاتھ آیا مرے بہ سعی تمام — غرض اک مرثیہ اور ایک سلام
فہم میرا جب اُن میں در آیا — وہم اپنا بہت بجا پایا
مرثیہ کہنے کا ہے جو آئین — واقعی فن شاعری میں نہیں

بلکہ وہ چیز جس سے شعر ہو رد — مرثیے میں روا رکھی ہے بہ کد
مذہب اس کا مگر جدی ہے راہ — شاعر اس راہ سے نہیں آگاہ
شعر کے قاعدے کے موجب ہم — کہنے لاگے تھے مرثیہ کم کم

حق ہے یہ مجھ کو مرثیے کا ڈھب — نہیں آتا وہ جس سے روویں سب
آپ سے مرثیے کا ہوں قائل — خون جس سے عوام کا ہے دل
سُن کے تیا ہے جس کو بند تو تک — شام سے کوٹیں سینہ صبح تلک
لیکن افسوس صد ہزار افسوس — یہی آتا ہے بار بار افسوس
بدھو تما سمجھ جسے روویں — معنی اُس کے نہ مجھ سے حل ہوویں"

"مشکل ترین دقائق مرثیے کا معلوم کیا کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں
مربط معنی سے دیا۔"

"لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں
ماخوذ کرے۔ بنا درمقالہ ہے کہ عقلا جو نہ سمجھیں اور ضبطِ تضحیک وقصدِ بکا
میں رہیں۔ اُن کا سیاق وسباق جُہلا دریافت کریں اور پھوٹ بہیں۔"

یعنی محمد تقی کی رائے میں مرثیے کی اصل کامیابی یہ ہے کہ وہ سننے والوں کے جذباتِ غم کو متحرک کردے۔ ایسے مرثیے جن کے مفاہیم وضاحت کے محتاج ہوں اور جو اہلِ مجلس کو رُلا نہ سکیں ناکام مرثیے ہیں۔ سوداؔ کا کہنا ہے کہ جو مرثیے محض بے ذوق سامعین کو رُلانے کا مقصد پورا کرتے ہوں انھیں فنِ شاعری کے تحت نہیں رکھنا چاہیے۔ سوداؔ مرثیے کو ایک شعری صنف قرار دینے پر مُصر اور اس کے مُدّعی ہیں کہ انھوں نے فنِ شاعری کو ملحوظ رکھ کر مرثیے کہے ہیں۔ اُن کے اپنے تجربے کے مطابق مرثیہ مشکل ترین صنفِ سخن ہے اس لیے کہ اس میں ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے ادا کرنا ہوتا ہے۔ سوداؔ اس پر بھی زور دیتے ہیں کہ مرثیے میں حفظِ مراتب کو الم آفرینی کے مقصد پر قربان نہیں کرنا چاہیے۔

اس کے بعد سودا تقی کے مرثیے کا تنقیدی تجزیہ کرتے ہوئے اس میں مختلف قسم کی لفظی اور معنوی غلطیاں نکالتے ہیں، مثلاً "رچی" اور "مچی" کا قافیہ "تچی" اور "بچے" کا قافیہ "کرے" غلط ہے۔ "خوانِ دلِ باغ" بے معنی ہے، "خوانِ باغِ دل" کے کچھ معنی ہوتے ہیں۔ "عیال" کے ذکر کے بعد بیٹی اور بہن کا الگ سے ذکر غیر ضروری ہے اس لیے کہ یہ دونوں بھی عیال میں داخل ہیں۔ ردیف "نہ ہوئے گا" کی جگہ "نہ ہوگا" ہونا چاہیے۔ "واے ویلا" کو ایک جگہ مونث، دوسری جگہ مذکر باندھا ہے، وغیرہ۔ اور آخر میں مجموعی تبصرہ یوں کرتے ہیں:

غرض مرثیہ یہ جو تم نے کہا ہے — عجب بحر بے ربطی میں یہ بہا ہے
بلاغت کا جی ناک میں آ رہا ہے — فصاحت کو دیکھو وہ جاں بہ لب ہے

معلوم نہیں میر محمد تقی کی طرف سے سودا کی اس تنقید کا کیا جواب دیا گیا، یا جواب دیا بھی گیا کہ نہیں۔ بہرحال یہ چھوٹا سا ادبی معرکہ مرثیے کی تنقید کے دو دبستانوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دبستانِ تقی مرثیے کا واحد مقصد ماتم کو قرار دیتا ہے اور خوش گوئی کے سوا دوسرے فنی وسائل کو مرثیے کا لازمہ نہیں سمجھتا۔ دبستانِ سودا مرثیے میں اعلیٰ شعری محاسن، فصاحت، بلاغت، مرقع نگاری وغیرہ کے شرائط کا قائل ہے۔ آگے بڑھ کر یہ دبستان قدرے بدلی ہوئی شکل میں پھر سامنے آئے، لیکن سودا کے بعد مرثیے کی تنقید کے میدان میں سناٹا سا چھایا رہا اور تنقید نے مرثیے کو اعتنا کی اس نظر سے نہیں دیکھا جس سے وہ دوسرے شعری اصناف غزل، مثنوی، قصیدے وغیرہ کو دیکھتی تھی۔ خلیق، ضمیر، فصیح، دلگیر نے آخر مرثیے کا ادبی معیار بہت بلند کر دیا لیکن تنقید کی نگاہوں میں یہ صنفِ سخن پھر بھی سبک رہی۔ البتہ انیس و دبیر کی آمد کے ساتھ انیسیوں، دبیریوں کا تنقیدی معرکہ گرم ہوا۔ یہ ہماری ادبی تاریخ کا شاید سب سے بڑا معرکہ تھا جس میں بڑی بڑی تنقیدی موشگافیاں کی گئیں لیکن اس سلسلے کے مباحثے زیادہ تر زبانی تھے اور ہماری اُن سے واقفیت بہت کم ہے، اور جو کچھ ہے بھی اُس سے اُن مباحثوں کی کوئی بہت واضح نوعیت سامنے نہیں آتی۔ مثلاً منیر شکوہ آبادی بتاتے ہیں کہ انیس والوں کی طرف سے مرزا دبیر پر اعتراض ہوتا تھا کہ انھوں نے "دم قدم کی خیر" کا محاورہ استعمال کیا ہے جو شہدوں کی زبان ہے، اور "خیر" کا قافیہ "تحیر" کیا ہے، اور "ننگے پاؤں" کے بجائے "ننگے پا" نظم کیا ہے۔ دبیریوں کے اعتراض انیس

پر یہ تھے کہ اُن کے یہاں "بے پر" "جا گہ" "کتیاں" جاتیاں" "گڑیل جوان" کے سے غیرفصیح اور متروک الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔[1] "بے پر" کے سلسلے میں مُنیر کا یہ بیان قابل غور ہے:

"واضح ہو کہ میشہ سے مرزا دبیر اس "بے پر" کی لفظ کو مکروہ طبع اور نامطبوع سمجھے اور کبھی نہیں کہا بلکہ میر انیس پر وہ معترض تھے۔ میر انیس انھیں کی ضد سے ہر مقام میں عمداً لاتے تھے۔" (سنان ص ۲۴۵)

یعنی دبیر "بے پر" کو بذاتہٖ نامطبوع سمجھتے تھے انیس اسے بے دھڑک استعمال کرتے تھے۔ اس رویے کا جواز انیس نے اپنے اس مشہور بند میں پیش کیا ہے جو خصوصاً مرثیے کی تنقید کا ایک اہم نکتہ ہے:

بے کجی عیب مگر حسن ہے ابروکے لیے		تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے
زیب ہے خال سیہ چہرۂ گل رو کے لیے		سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

یہاں انیس اس پر زور دے رہے ہیں کہ کلام کا حُسن و قبح اُس کے محلِ استعمال اور سیاق و سباق پر منحصر ہے۔ یہ کوئی بہت باریک یا نادر نکتہ نہیں تھا، لیکن مرثیے کی تنقید نے اس نکتے کو زیادہ ملحوظ نہیں رکھا اور نتیجے میں نقصان اٹھایا۔

محمد حسین آزاد اُس زمانے میں لکھنؤ آئے تھے جب انیس اور دبیر دونوں زندہ تھے اور انیسیوں دبیریوں کا معرکہ عروج پر تھا۔ انھوں نے فریقین کے مباحثوں کا جو نمونہ مکالمے کی صورت میں پیش کیا ہے اُس سے کسی حد تک اندازہ ہوتا ہے کہ اُس وقت مرثیے کی تنقید کا کیا انداز تھا۔ آزاد بتاتے ہیں:

"انیسی اُمت اپنے سخن آفریں کی صفائی کلام، حسن بیان اور لطف محاورہ پیش کرکے نظیر کی طلبگار ہوتی تھی۔

دبیری اُمت شوکتِ الفاظ، بلند پردازی اور تازگی مضامین کو مقابلے میں حاضر کرتی تھی۔

---

[1] سنان دل خراش: منیر شکوہ آبادی مخطوطہ لکھنؤ یونیورسٹی ٹیگور لائبریری، صفحہ ۳۷-۱۳۶

انیسؔ اُمت کہتی تھی کہ جسے تم فخر کا سرمایہ سمجھتے ہو یہ باتیں دربارِ فصاحت میں نامقبول ہو کر خارج ہو چکی ہیں کہ فقط گو دہ کندن اور کاہ بر آوردن ہے۔

دبیری امت کہتی تھی کہ تم اسے دشواری کہتے ہو یہ علم کے جوہر ہیں۔ اسے بلاغت کہتے ہیں ..... انیسؔ کے کلام میں سے کیا ہے فقط زبانی باتوں کا جمع خرچ ہے۔

انیسی اُمت کہتی تھی کون سا خیال تمہارے سخن آفرین کا ہے جو ہمارے معنی آفرین کے ہاں نہیں ہے؟ تم ..... جسے باتوں کا جمع خرچ کہتے ہو یہ صفائی کلام اور قدرتِ بیان کی خوبی ہے۔ اسے سہلِ ممتنع کہتے ہیں۔ یہ جوہر خداداد ہے۔ کتابیں پڑھنے اور کاغذ سیاہ کرنے سے نہیں آتا۔

دبیریے اس تقریر کو سن کر کسی مرثیے کی تمہید یا میدان کی آمد یا رجز خوانی کے بند پڑھنے شروع کر دیتے جن میں اکثر آیتوں یا حدیثوں کے فقرے تضمین ہوتے تھے۔

انیسیے کہتے تھے کہ اس سے کس کافر کو انکار ہے۔ مگر اتنا ہی پڑھیے گا آگے نہ پڑھیے گا۔ دوسرے مطلب کی طرف انتقال کیجئے گا تو سلسلے میں ربط بھی نصیب نہ ہو گا۔ حضرت، فقط لفاظی کی دھوم دھام سے کچھ نہیں ہوتا۔ ادائے مطلب اصل شے ہے؛ اس پر گفتگو کیجیے گا تو پوری بات بھی نہ ہو سکے گی۔ یہ قادر الکلام باکمالوں کا کام ہے۔

دبیریے اس کے جواب میں اپنے سخن آفرین کی آمدِ طبیعت، مضامین کا وفور، لفظوں کی بہتات دکھاتے تھے اور جا و بے جا کہتے جاتے تھے کہ دیکھیے کیا محاورہ ہے، دکیا صاف بول چال ہے۔ ساتھ اس کے یہ بھی کہتے تھے کہ کس کا منھ ہے جو رات کو بیٹھے اور صبح سو بند کہہ کر اٹھے؟

انیسیے کہتے تھے درست ہے جو رات بھر میں سو بند کہتے ہیں وہ بے ربط

اور بے سود ہی ہوتے ہیں ۔۔۔ ساتھ اس کے بعض مصرع بھی پڑھ دیتے
تھے جن پر بے محاورہ ہونے کا اعتراض ہوتا تھا یا تشبیہیں ناقص ہوتی
تھیں یا استعارے بے ڈھنگے ہوتے تھے۔"[1]

ان مباحثوں کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ دونوں فریقوں کے یہاں اصل شاعری کا اپنا اپنا معیار تھا اور اسی معیار پر وہ اپنے اپنے ممدوح کو پرکھتے تھے۔ لیکن شاعری کی نمائندہ اور مستند صنف کی حیثیت مرثیے کو نہیں غزل کو حاصل تھی اور اس لحاظ سے مرثیے کو غزل کے مقابلے میں کم تر درجے کی صنف سخن سمجھا جاتا تھا بلکہ اس کو ادبی صنف ماننے میں بھی تامل کیا جاتا تھا۔ اس کا ثبوت "انتخاب نقص" کے تنقیدی معرکے میں کھل کر سامنے آگیا۔ عبدالغفور خاں نسّاخ نے اس رسالے میں آتش و ناسخ کے ساتھ انیس و دبیر کے کلام پر بھی فنی نقطۂ نظر سے اعتراض کیے تھے۔ نسّاخ کے جواب میں کئی کتابیں لکھی گئیں جن میں سب سے اہم اور سب سے ضخیم کتاب منیر شکوہ آبادی کی "سنان دل خراش" ہے۔ منیر کا یہ بیان دیکھیے:

"عمائد لکھنؤ اور اکابر فن اس بات پر متفق القول ہیں کہ اکثر شرائط اور لوازم جو شاعری میں ملحوظ ہیں، مرثیے میں ان صاحبوں (انیس و دبیر) نے مشروط نہیں رکھے۔ اور گویا بنائے مرثیہ گوئی ہندوستان میں اسی طرح ہوئی ہے (یعنی مرثیہ ادبی صنف کے طور پر نہیں کہا جاتا تھا) ان دونوں صاحبوں نے تبرعاً التزام قواعد شاعری کر لیا تھا ورنہ اُن پر فرض نہ تھا۔ اگر کسی مقام پر منافی شاعری اُن کا کلام پایا جائے تو اعتراض نہیں۔ اسی وجہ سے بعض اکابر لکھنؤ نے، جو فاضل متبحر اور مع ذالک فن شعر میں بھی کامل ہیں ۔۔۔ آپ (نسّاخ) کے رسالے "انتخاب نقص" کو دیکھ کر یہی فرمایا کہ یہ تطویل لاطائل اور بحث بے حاصل ومحض فضول ہے۔ یہاں کسی نے ان دونوں صاحبوں کو شاعر محقق اور نقادِ مدقق نہیں سمجھا کہ ۔۔۔ آپ کے اعتراضات سے اُن کی شان میں

---

[1] "آب حیات" اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء ص ۵۲۳ ـ ۵۲۱

جُھتے پڑ جائیں۔ ہاں، اپنے فن میں وہ عدیم البدل تھے۔ اس کو قواعد شاعری سے مطابق کرنا کیا معنی؟" (سنان ص۱۲۳)

اس بیان کا آخری جملہ سودا کے ان مصرعوں کی یاد دلاتا ہے:

دل میں گذرا کہ مرثیے کا فن ہوئے گا فنِ شعر سے باہر

افضل حسین ثابت لکھنوی بھی "سنانِ دل خراش" کے ایک حاشیے میں لکھتے ہیں:

"غزل گو ان (انیس و دبیر) کی سند کم لیتے تھے، شاعر محقق نہ مانتے تھے" (ص۱۲۳)

اس صورتِ حال کا تقاضا تھا کہ مرثیے اور غزل میں ایک قسم کی رقابت پیدا ہو جائے۔ میر انیس نے ایک مرتبہ غصے میں آ کر سرِ مجلس کچھ غزل گو شاعروں کو خطاب کر کے کہہ دیا:

"یہ (مرثیہ) گیارہ شعر کی غزل نہیں ہے جس میں کنگھی چوٹی کا ذکر کر کے دل خوش کر لیتے ہو۔ اس میدان میں شاعر قدم رکھے تو کلیجہ خون ہو کر بہہ جاتا ہے۔"[1]

اس رقابت کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا تھا کہ غزل کو مرثیے کے اور مرثیے کو غزل کے مقابل لانے کے لیے دونوں اصناف میں ایک دوسرے کی مابہ الامتیاز خصوصیات پیدا کرنے کی کوششیں کی جائیں۔ ہمیں اس قسم کی کچھ کوششوں کا سراغ ملتا ہے۔ مثلاً برق لکھنوی اور رشک لکھنوی نے مرثیے اور سلام میں غزل کی مستند اور مروّج زبان کا التزام کیا لیکن یہ کلام مقبول نہ ہوا۔ (سنان ص۱۳۵) میر عشق نے مرثیے کی زبان کو غزل کی زبان کی طرح مستند کرنے کی کوشش کی اور اس میں اتنا آگے بڑھ گئے کہ اُن کے متروکات میں بہت سے ایسے لفظ بھی شامل ہیں جنھیں دبستانِ ناسخ نے جائز رکھا تھا۔[2] ظاہرا مرثیے میں تغزل پیدا کرنے کی دھن ہی نے ساقی نامے اور بہاریہ بندوں کو فروغ دے کر مرثیے میں بادہ و ساغر اور گل و بلبل کے تذکروں کی گنجائش نکالی در حالے کہ یہ مرثیے کی فضا میں کھپ نہ سکے اور ان کی وجہ سے مرثیہ غیر مربوط ہو جاتا تھا۔ تاہم ان اجزا کو کچھ زمانے تک بڑی مقبولیت حاصل رہی۔

دوسری طرف غزل کا لفظی ذخیرہ مرثیے کے مقابلے میں محدود تھا اور بہت سے

---

[1] واقعاتِ انیس، سید مہدی حسن احسن، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۹۰

[2] تفصیل کے لیے دیکھیے مضمون "میر عشق اور اصلاحِ زبان" از سید مسعود حسن رضوی ادیب مشمولہ "نگارشاتِ ادیب" کتاب نگر، لکھنؤ ۱۹۶۹ء

الفاظ و مصطلحات ایسے تھے جن کی سند غزل میں نہیں، مرثیے میں ملتی تھی۔ غزل گویوں نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوششیں کیں۔ افضل حسین ثابت کو "لکھنؤ کے بڑے بڑے اہلِ سخن" نے بتایا کہ ناسخ کے بعد "اس زمانے کے شعرا میں عام طور پر یہ خیال پھیل گیا تھا کہ اردو کا مکمل لغت مع مصطلحات کلام شعرائے تیار ہو اور ہر قسم کے روزمرے، محاورے، اصطلاحات، امثال کثرت سے نظم ہوں۔ ان سب کے واسطے رعایت لفظی و ایہام سے بڑھ کر کوئی حامی نہ تھا، اس لیے لکھنؤ کے اکثر شعرا ناسخ مرحوم کے انتقال کے بعد اُدھر جھک پڑے۔[1]" غزل میں رعایت لفظی اور ایہام کی مقبولیت اتنی بڑھ گئی کہ مرثیہ نگاروں نے بھی ان صنعتوں کو خوب خوب استعمال کرنا شروع کیا۔ یہ ایک دل چسپ صورت حال تھی کہ جو چیز غزل نے مرثیے کی بدولت حاصل کی وہ مرثیے نے غزل سے مستعار لی۔

ان ساری کشاکشوں کے باوجو تنقید کی طرف سے مرثیے کو شاعری کی اہم اور بنیادی اصناف میں جگہ نہ مل سکی اور یہ خیال عام رہا (جو بہت غلط بھی نہ تھا) کہ مرثیے کی تخلیق کا مقصد ادبی سے زیادہ مذہبی ہوتا ہے۔ اسی لیے اس وقت تک ایک ادبی صنف کی حیثیت سے مرثیے کا سنجیدہ تنقیدی مطالعہ نہیں کیا گیا۔ حالی اور شبلی نے آکر مرثیے کی تنقید کا زاویہ بدلا۔ اردو تنقید کے ان دونوں اکابر نے اعلیٰ شاعری کے اپنے اپنے تصور کے مطابق مرثیے کو اہم صنفِ سخن اور انیس کو اردو کا بڑا شاعر ثابت کیا۔ رفتہ رفتہ انیس کو اردو شاعری کے ایک قطب کی حیثیت حاصل ہوگئی اور زیادہ تر انہیں ہی کے وسیلے سے مرثیے کی صنف خصوصی اور مفصل تنقیدی مطالعوں کی مستحق ٹھہری۔

اس وقت صورت حال یہ ہے کہ اردو کی ادبی اصناف میں شاید سب سے زیادہ کام مرثیے پر ہو چکا ہے اور اردو کے مصنفوں میں اقبال اور غالب کے بعد سب سے زیادہ مطالعہ انیس کا ہوا ہے۔ دونوں کی تنقید موافقانہ بھی ہوئی ہے، مخالفانہ بھی اور غیر جانبدارانہ بھی۔ اس تنقیدی ذخیرے کی موجودگی میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ مرثیہ تنقید کی جس توجہ کا مستحق تھا اس سے محروم رہا، لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ مرثیے پر ہماری تنقید مقدار کے لحاظ سے جتنی اطمینان بخش ہے، معیار کے لحاظ

---

[1] حیاتِ دبیر، سید افضل حسین رضوی ثابت لکھنوی، رفاہِ عام اسٹیم پریس لاہور ۱۹۱۳ء، ص ۶۵-۱۶۴

سے اتنی نہیں ہے۔ اس کا خاص سبب یہ ہے کہ ہمارے بیشتر نقادوں نے مرثیے پر قلم اٹھاتے وقت اس صنف کے پورے نظام کو پیشِ نظر نہیں رکھا ہے۔

مرثیے کا یہ نظام چار نظاموں سے مل کر بنا ہے جو اس طرح ہیں:

تاریخی نظام

مرثیہ بجائے خود تاریخ نہ سہی لیکن اس کی بنیاد کربلا کا تاریخی واقعہ ہے۔ نہ صرف یہ واقعہ مرثیہ کی پس منظری تاریخ کی حیثیت سے مطالعے کا مستحق ہے بلکہ خود اس واقعے کی پس منظری تاریخ کا وقوف بھی مرثیے کی تنقید کے لیے ضروری ہے۔ اس کے لیے نہ صرف صدرِ اسلام کی سیاسی اور مذہبی تاریخ بلکہ پوری تاریخ انبیاء سے آشنائی ہونا چاہیے اس لیے کہ مرثیے میں اس تاریخ کے حوالے بہ کثرت آتے ہیں۔

اعتقادی نظام

اسی نظام کی وجہ سے مرثیہ مذہبی اور وہ بھی ایک محدود فرقے کی مذہبی چیز سمجھا جاتا رہا۔ مرثیے کے واقعات اور کرداروں کو مرثیہ نگار اپنے معتقدات کی روشنی میں پیش کرتا ہے اور یہ معتقدات نقاد کے اپنے معتقدات سے مختلف بلکہ متصادم بھی ہو سکتے ہیں۔ اس کے باوجود نقاد کو انھیں معتقدات کی روشنی میں مرثیے کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ اس لیے ان معتقدات سے بہ خوبی واقفیت حاصل کیے بغیر مرثیے کی تنقید کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔

شعری نظام

اس نظام کے تحت مرثیے کی زبان، اسالیبِ اظہار، صنائع بدائع وغیرہ آتے ہیں۔ یہ مرثیے کی تنقید کا اہم میدان ہے اور ابھی تک مرثیے کی بیشتر اور بہتر تنقید اسی میدان میں ہوئی ہے۔

بیانیہ نظام

اس کے تحت مرثیے کے اجزائے ترکیبی آتے ہیں۔ مختلف مرثیوں میں ان میں سے بعض اجزا کو حذف، بعض کو مختصر، بعض کو طویل تر کر دیا جاتا ہے۔ ان میں ایک بینیہ جُز کے سوا کوئی جُز مرثیے کے لیے ناگزیر نہیں ہے۔ تمہید، رخصت، آمد، سراپا، رجز، جنگ، شہادت وغیرہ میں سے کسی بھی جُز کو حذف کیا جا سکتا ہے لیکن مرثیے کا اختتام بینیہ بندوں ہی پر ہوتا ہے اور اسی ناگزیر جُز

کی وجہ سے مرثیے کو مخالفانہ تنقید کا ہدف بھی بننا پڑا ہے۔ بالعموم مرثیے کے دوسرے بندوں کے مقابلے میں بینیہ بندوں کی تعداد بہت کم ہوتی ہے لیکن ہر مرثیے میں یہ بند ہوتے ضرور ہیں۔ اس ناگزیر موجودگی نے اس قسم کے تنقیدی واہموں کو جنم دیا کہ مرثیے میں رونے رلانے کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور مرثیے کا یہ جز اعتراضی اور مدافعتی تنقید کی جولان گاہ بن کر رہ گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مرثیے کی تنقید کا ایک بہت اہم اور اچھا موضوع یعنی مرثیے میں الم آفرینی اور غم کی پیش کش کا تجزیہ ابھی تک تقریباً اچھوتا پڑا ہوا ہے۔

ان چاروں نظاموں کی آمیزش سے مرثیے کی ایک اپنی دنیا بنتی ہے۔ اس دنیا میں مرثیے کے کچھ مسلمات سامنے آئیں گے جو بجائے خود جیسے بھی ہوں، مرثیے کی تنقید میں اُن کا لحاظ رکھنا اُسی طرح ضروری ہوگا جس طرح غزل کی تنقید میں غزل کی دنیا کے مسلمات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ محبوب کا خوں ریز ہونا، واعظ کا ریاکار اور عاشق کا مے خوار ہونا غزل کے مسلمات ہیں اور غزل کی تنقید میں ان مسلمات کے صحیح یا غلط، فطری یا غیر فطری ہونے سے نہیں بلکہ اس سے بحث ہونا چاہیے کہ شاعر نے ان مسلمات کے چوکھٹے میں اپنے فن کا اظہار کس طرح کیا ہے۔ اسی طرح مرثیے میں کرداروں کے سراپا خیر یا سراپا شر ہونے، واقعات کے قرین قیاس یا بعید از قیاس ہونے سے بحث نہیں ہونا چاہیے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ شاعر ان مسلمات کے پیش کرنے میں فنی وسائل کو کس طرح بروے کار لاتا ہے۔

مرثیے کے نظام کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ اس نظام کے تشکیلی مراحل پر نظر رکھنا اور اس کے لیے مرثیے کی تاریخ اور اس تاریخ کے ہر دور کے مرثیوں کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ بدقسمتی سے ابھی تک مرثیے کی کوئی معتبر اور مفصل تاریخ نہیں لکھی گئی۔ مرثیوں، خصوصاً پرانے مرثیوں کے اچھے مطبوعہ متن بھی دست یاب نہیں ہیں۔ یہاں تنقید کو تحقیق کا دست نگر ہونا پڑتا ہے اور جب تک اس سلسلے میں تحقیق اپنا فرض پورا نہیں کرتی تنقید سے اس کے فرض کی بجا آوری کا مطالبہ اور توقع نہیں کرنا چاہیے۔

متن ہی کے سلسلے میں مرثیے کی تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ ظاہر ہے جب تک کسی مرثیے کا صحیح متن سامنے نہ ہو اس پر صحیح تنقید نہیں ہو سکتی۔ ہمارے یہاں مرثیوں خصوصاً انیس و

دبیر کے مرثیوں کے مستند متون کی کمی عبرت ناک حد تک ہے۔ یہ الگ موضوع ہے کہ ان اساتذہ کے مرثیوں میں کس کس طرح کی تحریفیں ہوئیں اور کیوں ہوئیں، لیکن ان تحریفوں کی وجہ سے مرثیوں کے بہت سے متن مشکوک ہو گئے ہیں۔ مراثی انیس کے مطبوعہ متون کو پڑھتے ہوئے کہیں کہیں کہیں تو صاف سمجھ میں آجاتا ہے کہ یہاں کیا تحریف ہوئی اور متن کی اصل شکل کیا ہوگی مثلاً مصرع "سب زرد ہے ارمان حرارت سے تن زار ہیں" "ارمان" غلط ہے، اصل لفظ "ازمان" ہوتا ہے۔ کہیں تحریف کا غیر یقینی سا احساس ہوتا ہے اور یہ گمان گذرتا ہے کہ یہاں شاید خود انیس سے تسامح ہو گیا ہو۔ مثلاً مصرع "بے ہوش تھیں تم شب کو جب ہم آئے تھے صغرا" اصل میں یوں ہے "بے ہوش تھیں تم شب کو بھی ہم آئے تھے صغرا"۔ یا مثلاً جناب زینب امام حسین کے بارے میں کہتی ہیں "دم بھر بھی مرے جانی نے فرصت نہیں پائی"، یہ دراصل "دم بھر مرے ماں جائے نے فرصت نہیں پائی" تھا۔ مگر ان دونوں سے زیادہ سنگین تحریف کی وہ صورتیں ہیں جہاں متن بالکل درست اور انیس کے شایان شان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اُس میں بھی تحریف ہوتی ہے جس کی تصحیح کے بعد کلام کے مزید جوہر کھلتے ہیں۔ مراثی انیس کے مستند مخطوطوں اور مطبوعہ متون کے تقابل سے اس قسم کی تحریف کی بہت مثالیں سامنے آتی ہیں جن میں سے چند کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔

دشتِ کربلا کی رات کے بیان میں انیس کا مصرع ہے:

جنگل کی ہوا اور درندوں کی صدائیں

بہ ظاہر مصرع تحریف سے خالی اور اچھا خاصا ہے، لیکن انیس نے یوں کہا تھا:

جنگل کی وہ "ہو" اور درندوں کی صدائیں

یا مثلاً جب مدینے سے امام حسین کی روانگی کے وقت محلے کی عورتیں انھیں رخصت کرتی ہیں، اس محل پر مطبوعہ متن میں ایک مصرع یوں ہے:

اک بیٹھتی تھی، ایک لپٹتی تھی قدم سے

اس مصرع میں بھی کوئی خامی یا اصلاح کی گنجائش نظر نہیں آتی، لیکن انیس کے ذاتی مخطوطے میں یہ مصرع اس طرح ہے:

اک ہٹتی تھی اور ایک لپٹتی تھی قدم سے

ایک مطبوعہ بند یوں ملتا ہے:

مل کر حرم سے در پہ جو شاہِ غیور آئے
اک غل ہوا حضور کرامت ظہور آئے
لاؤ فرس کو ڈیوڑھی پہ جلدی حضور کے
اعمیٰ بھی ہو تو آنکھ کی پتلی میں نور آئے
پھرتا تھا سر پہ چتر سلیماں جناب کے
سایہ تھا ایک بیچ میں دو آفتاب کے

اس بند میں چوتھا مصرع یہ تھا:

سائے کو سر پہ کھولے ہوئے پر طیور آئے

اب تنقید کی نگاہ بیت میں "سلیماں جناب" اور "پھرتا تھا سر پہ چتر" کی معنویت پر پڑ سکتی ہے۔

بیانیہ صنف ہونے کی وجہ سے مرثیہ دو اور زاویوں سے تنقیدی مطالعے کا مستحق ہے۔ مرثیہ اس لحاظ سے بھی بیانیہ صنف ہے کہ یہ مجموں میں بہ آواز پڑھ کر سنایا جاتا تھا اور اچھے مرثیہ گو لفظوں کے انتخاب اور ترتیب میں اس کی اس خصوصیت کا لحاظ رکھتے تھے۔ مثلاً مرثیوں کے بہت سے مصرعوں میں ہمیں ایسی تقلید ملتی ہے جسے دو ایک لفظوں کو پیش و پس کرکے دور اور مصرع کو نثری ترتیب کے موافق کیا جا سکتا تھا، لیکن کہنے والے نے تعقید کو اس لیے روا رکھا ہے کہ نثری ترتیب کے ساتھ زبان سے ادا ہونے میں مصرعے کا زور یا اثر کم ہو جاتا۔ بہ آواز پڑھی جانے والی شاعری کے کیا تقاضے ہیں اور مرثیوں میں ان کو کس حد تک پورا کیا گیا ہے، اس کا تنقیدی مطالعہ دل چسپ بھی ہوگا اور کار آمد بھی۔

بیانیے کا دوسرا زاویہ یہ ہے کہ مرثیوں میں بالعموم داستان کی طرح واقعات کا بیان ہوتا ہے اور شاعر کی حیثیت راوی کی ہوتی ہے۔ یہ واقعات محدود ہیں۔ ان میں تنوع پیدا کرنے کے لیے مرثیہ نگار راوی کی حیثیت سے کیا کیا تدبیریں کرتا ہے، اس کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں مرثیے کی تنقید میں شاعری کے ساتھ فکشن کی تنقید کے اصولوں سے بھی کام لینا ہوگا۔ بیانیے کی حیثیت سے میر عشق کے معفر جن والے شاہکار مرثیے "عروج اے مرے پروردگار دے مجھ کو" میر مونس کے مرثیے "وطن میں قافلۂ کربلا کی آمد ہے" اور زندانِ شام میں ہند کی آمد وغیرہ کے مرثیوں کے بہت اچھے تجزیے کیے جا سکتے ہیں۔

مرثیے کا ہر بند ایک مختصر نظم ہوتا ہے۔ ان بندوں سے مل کر مرثیہ ایک طویل مسلسل اور بالعموم تیز رفتار نظم بنتا ہے جس کی مجموعی کیفیت اُسی وقت ظاہر ہوتی ہے جب اُسے ایک ہی بار میں مکمل پڑھا جائے۔ اس طرح پڑھنے میں مرثیے کے مصرع بیتیں اور بند ایک بڑے کُل کے اجزا بنتے اور پورے مرثیے کی تشکیل میں صرف ہوتے چلے جاتے ہیں، لیکن خود ان اجزا میں اپنی اپنی جگہ پر جو ندرتِ معنویتیں اور پہلو بہ پہلو کیفیتیں ہیں اُن کا صحیح علم اور احساس اُسی وقت ہوتا ہے جب مرثیے کے ہر بند کو ایک نظم کی حیثیت سے پڑھا اور اُس پر غور کیا جائے۔ انیس کے مرثیے خصوصاً اس دہرے مطالعے کا تقاضا کرتے ہیں۔ یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ ہماری تنقید نے مرثیے کا زیادہ تر مطالعہ الگ الگ بندوں ہی کو پیشِ نظر رکھ کر کیا ہے۔ یہ مطالعہ غزل کے مفرد اشعار کے مطالعے کی طرح ہوا ہے اور اس سے مرثیوں کی بہت سی شاعرانہ خوبیاں سامنے آئی ہیں۔ لیکن بہتر طریق کار یہ ہوگا کہ مفرد بندوں کے آزاد مطالعے کے ساتھ اُنھیں اُن کے سیاق و سباق میں رکھ کر بھی دیکھا جائے۔

یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ مرثیے نے اردو شاعری کو کیا دیا جو دوسری اصناف نہیں دے سکیں اور دوسری اصناف نے مرثیے سے اور مرثیے نے دوسری اصناف سے کیا حاصل کیا۔ خود ہماری تنقید کو مرثیہ مطالعے کے بہت سے نئے زاویے، نئے موضوع اور نئے معیار دے سکتا ہے۔ اس طرف سنجیدہ توجہ کرنے میں تنقید کا بھی بھلا ہے اور مرثیے کا بھی۔

ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی

نظم کی تنقید

نظم کی تنقید کی دو قسمیں ممکن ہیں۔

(۱) شعریات اور

(۲) عملی تنقید

شعریات کے ضمن میں ایسی تنقیدی تحریریں آتی ہیں جن میں نفسِ شعر کی ماہیئت، خصائص اور حسن و قبح کے معیارات کی اصول بندی کی گئی ہو۔ صنف کے امتیازات کی بحث بھی شعریات کے دائرے میں آسکتی ہے۔ شعریات ایک خالص علم PURE-SCIENCE ہے۔

عملی تنقید کا تعلق فن کار اور فن پارے کی طرف نقاد کے مخصوص رویے سے ہے۔ شعریات کے علم سے لیس ناقد فن کار اور فن پارے کی فکری اور فنی جہتوں کی پیچیدگیوں کو عام قاری کے لیے بے نقاب کرتا ہے۔ وہ تخلیق کی ٹھوس عمارت پر مجرد تصورات کی تعمیر کرتا ہے۔ موجود ترسیلی نظام پر ایک نیا ترسیلی نظام — جہاں معروضیت اور موضوعیت کی تقسیم بے معنی ہو جاتی ہے۔

عملی تنقید کے دبستانوں کی درجہ بندی کی کوششیں ہوتی رہی ہیں۔ تاثراتی، رومانی، جمالیاتی، سماجی اور مارکسی، نفسیاتی، ہیئتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی یا وضعیاتی، پس ساختیاتی یا

پس و نفسیاتی دبستان تنقید کے چند اہم طریق کار ہیں۔ ان دبستانوں کی درجہ بندی کرتے ہوئے ویلک اور وارن نے عام تنقیدی طریق کار کی دو قسمیں کی ہیں۔ (۱) EXTRINSIC اور (۲) INTRINSIC ۔ نارتھروپ فرائی نے بھی دو قسمیں کی ہیں۔ (۱) مرکز گریز CENTRIFUGEL اور (۲) مرکز جو CENTRIPETAL ۔ یہ درجہ بندی نقادوں کی ترجیحات کے پیش نظر کی گئی ہیں۔ ایک دوسری درجہ بندی بھی ممکن ہے۔

موجودہ دور میں تشریحی تنقید HERMENEUTICS نے کافی اہمیت اختیار کر لی ہے۔ نقاد سیلانی نہ ہو کر چاہتا ہے کہ وہ کسی ایک فن پارے کی تشریح پر اپنی توجہ مرکوز کرے۔ اردو تنقید میں تشریح کا تصور موجود ہے جسے عام طور پر تجزیہ ANALYSIS کہا جاتا ہے۔ اردو نظم کی تشریح کی متعدد صورتیں سامنے آتی ہیں اور تشریح کا اپنا امتیاز ہے جو دوسرے طریق کاروں سے مختلف ہے اس لیے تنقید میں تشریح کو امتیازی شناخت دی جا سکتی ہے۔ اس طرح اردو نظم کی عملی تنقید کی تین قسمیں ممکن ہیں۔

(۱) اقداری تنقید EVALUATIVE (۲) ہیئتی FORMALISTIC اور (۳) تشریحی INTER PRETATIVE

اقداری تنقید اس مفروضہ پر قائم ہے کہ فن کار کے منشا INTENTION اور قاری کے درمیان ایک فاصلہ ہے۔ ناقد کا منصب یہ ہے کہ وہ اس فاصلہ کو ختم یا کم کرے۔ نفسیاتی، سماجی، مارکسی اور سوانحی تنقید یہ خدمت انجام دیتی ہے۔ ہیئتی تنقید منشائے مصنف کی تلاش کے بجائے شعری معنویت POETIC MEANING کی جستجو کرتی ہے۔ اس تنقید کا طریق کار تجزیاتی ہے اس لیے اسے تجزیاتی تنقید ANALISTIC CRITICISM کا نام بھی دیا گیا ہے۔

اردو نظم کی عملی تنقید کا آغاز حالی اور آزاد کی ابتدائی نظموں پر سرسید کے مثبت تبصرے اور ان شعرا کی جدت پسندی اور اختراع کے خلاف روایت پسندوں کے مدافعانہ منفی خیالات سے ہوتا ہے۔ سرسید کے نزدیک آزاد اور حالی کی جدت پسندی وقت کی ضرورت اور تہذیبی سرمایہ میں اضافہ تھی جب کہ مخالفین کے نزدیک حالی اور آزاد انجمن پنجاب کے

پلیٹ فارم سے ہماری تہذیب کے خاص بانی کو گدلا کر رہے تھے۔

سرسید کی موافقت اور مخالفین کی مخالفت دونوں کا نشانہ نظم کی صنف اور شعری طریق کار نہ ہو کر وہ خیالات تھے جنھیں آزاد اور حالی اپنی نظموں میں راہ دے رہے تھے اس طرح نظم کی تنقید نے شعری معنویت POETIC MEANING کی تقدیر و تعبیر کے بجائے ادب میں پیش کئے گئے خیالات و افکار کی سماجی اور تہذیبی معنویت کی تلاش سے اپنا سفر شروع کیا۔ یہیں سے اقداری تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے تنقید کو جداگانہ حیثیت ملی۔ تخلیق کاروں کے پہلو بہ پہلو نقادوں کا جم غفیر سامنے آیا جس نے تنقید کو ایک ڈسپلن عطا کیا۔ نظم نگاری کی تنقید میں بعض نے سماجی اور بعض نے مارکسی طریق کار اپنایا۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء کے درمیان نفسیاتی تنقید کو بھی فروغ ملا۔ اخلاق اور کلچر کے تناظر میں بھی ادب کو پرکھا گیا۔ یہ سارے تنقیدی رجحانات امتیازات رکھنے کے باوجود اس ایک باب میں مشترک ہیں یہ ادب میں جبریت DETERMINISM کے قائل ہیں۔

سماجی اور مارکسی نقاد کے نزدیک ادب کا منبع سماجی یا معاشی صورتِ حال ہے اور ادب بھی اس صورت حال کا ایک جز ہے۔ ادب کے مطالعے کے معنی سماجی اور معاشی صورتِ حال کا جائزہ ہے۔ جس صورت حال میں وہ ادب تخلیق ہوا۔ اس لیے کہ ادب کا اصل سیاق و سباق بھی یہی صورت حال ہے۔ نفسیاتی تنقید ادب کو ادیب کی نفسی شخصیت کا ذہنی روپ سمجھتی ہے۔ یہ تنقید ادیب کی سوانح کی مدد سے ادب کو یا اس کے برعکس ادب کے حوالے سے شاعر کی شخصیت کو سمجھتی ہے۔

ان رجحانات نے تنقید میں تاریخ نویسی کو رواج دیا۔ جو شاعر کی سوانحی حالت، ماحول کا بیان، سماجی اور معاشی صورت حال کا سرسری خاکہ، شاعری میں ان کے حوالے کی تلاش، حوالوں کو نثری بیان PARAPHRASING بنانا، یہ نقادوں کا عام طریقہ ہے۔ اگر شاعر نقاد کے نظریے سے ہم آہنگ نہیں تو اس پر اخلاقی فیصلے بھی صادر کئے جاتے ہیں۔ اقبال کو ترقی پسند نقادوں نے ہی فاشسٹ کہا تھا۔ میراجی اور راشد بھی معتوب ہوئے تھے۔

استثنا کی مثالوں سے قطع نظر ان نقادوں کا یہ بھی طریق کار ہے کہ کسی ایک فن پارے کو تجزیہ کا محور بنانے کے بجائے پورا شاعر ان کا موضوع بنتا ہے۔ ہر نقاد اپنے پسندیدہ رجحانات کا اثبات فن کار کے یہاں تلاش کرتا ہے اور اسی بنیاد پر اسے قبول یا رد کرتا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

(۱) اختر الایمان کی شاعری کی باقاعدہ ابتدا کب ہوئی اس کی تحقیق میں نے نہیں کی لیکن ان کی شاعری کے تیور بتاتے ہیں کہ ان کی ذہنی پرداخت دوسری جنگ عظیم کے زمانے سے کچھ پہلے ہوئی ہوگی۔ جنگ عظیم سے کچھ پہلے چین میں جاپانی سامراج کی فتح، سپانیہ میں جمہوری طاقتوں کی شکست، ابی سینیا میں مسولینی کے فاشزم کی فتح اور ہٹلری نازیت کے سامنے جمہوریت کی کمزور سیاست اور خود دوسری طرف ہندوستان میں برطانوی استبداد کا استحکام اور قومی لیڈر کی بے بسی ایسی باتیں تھیں جن کے دو طریقوں پر رد عمل ہوئے تھے۔ بعض حلقوں میں عمل سے بیزاری اور بد دلی پیدا ہوگئی تھی اور ایک عام مایوسی چھا گئی تھی۔ غم جاناں سے یہ کہہ کر رخصت مانگی گئی کہ فتح حاصل ہونے پر "زلف کی چھاؤں میں پھر ستائیں گے"۔ "وداع"، "شبستان"، "آج جانا ہی ہے سفر پہ مجھے" جیسے عنوانات عام ہونے لگے جو کثرت سے مجاز، مخدوم، جاں نثار اختر وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔

——— اختر الایمان

(۲) نئی نسل میں ہر طرح کے لوگ تھے۔ ان میں زیادہ تر غزل سے بیزار کم سے کم غیر مطمئن تھے۔ نظم نگاری کے تجربے کرنے والوں میں دو گروہ پیش پیش تھے۔ ایک وہ شعرا جو سماجی ذمہ داری اور سیاسی بیداری کے نقیب تھے دوسرے وہ جنھوں نے لاشعور، جنسی انفرادی زندگی کی گھٹن اور وہ مروجہ راہیں مقبول خیالات عاید کئے ہوئے جذبوں پر قناعت کرے اور اس سماجی تنظیم سے شکست تسلیم کرلے جو ایک طرف کرداروں کو غربت

جہالت — مرض، غلامی اور پستی کی زنجیروں میں باندھ رکھتا ہے اور دوسری طرف ضمیر اور فرد کی آزادی کی قربانی چاہتا ہے اور اسے شکنجوں اور اور سکہ بند سانچوں میں کس ڈالتا ہے۔ اختر الایمان نے یہاں کبھی توازن اور میانہ روی کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ گو ان کے ہاں قنوطیت افسردگی، تشکیک کی شکل میں اور کبھی کبھی مایوسی کی شکل میں بھی نظر آجاتی ہے۔ مگر اختر الایمان ان لوگوں میں سے ہیں جو ضمیر کی آزادی اور انسانیت کی راست کرداری کا خواب ضرور دیکھتے ہیں گو کبھی کبھی ان خوابوں کے حقیقت بن جانے پر پورا ایمان نہیں ہوتا۔

——— اختر الایمان

(۳) سمجھوتہ کرنے والا فرد یہاں واضح طور پر متوسط طبقے کا نوجوان ہے جو دیارِ مشرق کی آبادیوں سے آموں کے باغوں اور کھیتوں کی مینڈوں کے رچے بسے تہذیبی پس منظر کے ساتھ دھواں اگلتی ہوئی چمنیوں کے دیس میں آیا ہے۔ یہاں شہرِ تمنا کے میلے اور کھیل کھلونوں کے گلزار میں وہ اس بچے کی طرح کھو جاتا ہے جس نے اپنے باپ کی انگلی چھوڑ دی ہو اور شرافت نجابت، محبت اور وفا جیسی کہ آل اولاد بزرگ اور خدا تک کا سوداگری کرنے والے اس بازار میں وہ اس طرح کھو گیا ہے کہ گھر کا راستہ نہیں پاتا۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی موضوع یہی سماجی توازن کی جانکاہ کوشش ہے۔ جو فرد اور سماج کے درمیان جاری ہے۔ چاہیے تو اسے انسان اور آدمی کی آویزش کہہ لیجئے لیکن قابلِ ستائش بات یہ ہے کہ اختر الایمان اس سارے کھیل میں کبھی شکست کھا کر ماضی کی طرف مراجعت کا مشورہ نہیں دیتے کبھی عمل سے نفرت نہیں دلاتے۔ کہیں دیہات کی مینڈوں کی طرف لوٹ چلنے اور تہذیب کا دامن چھوڑ دینے کی ترغیب نہیں دیتے بلکہ اس کاوش اور اس سمجھوتے ہی کو ارتقاء اور انفرادی ارتقاء دونوں کی مشترک منزل

سمجھتے ہیں۔

——— اختر الایمان

(۴) اختر الایمان کی اس دور کی شاعری میں (تکنیک سے قطع نظر) بعض باتیں قابل توجہ نظر آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ان کے یہاں اس دور کے تینوں نمایندہ رد عمل ملتے ہیں۔ ایک محۂ امروز کے انبساط کو غنیمت جاننے کا خیال دوسرے دکھ سکھ سے بے نیاز ہو کر اپنی قوتِ احساس کو زائل کرنے کا ارادہ اور تیسرے ماورائی دھندلکوں کی طرف گرم سفر ہونے کا عزم۔

۱۔ **من چلے خواب** (مآل)

۲۔ **آج سوچا ہے کہ** احساس کو زائل کر دوں (فیصلہ)

۳۔ **آج میں تیرے شبستاں** سے چلا جاؤں گا (وداع)

۴۔ پکارتا ہے دھندلکوں کی اس طرف کوئی (محلکے)

دوسرے اس دور کی شاعری میں بھی وہ اپنی رومانیت کے باوجود اپنی ذات کے خول میں محصور نظر نہیں آتے بلکہ اپنے دور کے مسائل کی پرچھائیاں مختلف زاویوں سے ان کی شخصیت اور فن پر پڑتی ہیں۔ تیسرے ن۔ م راشد اور میراجی کے طرزِ شاعری سے متاثر ہونے کے باوجود اختر الایمان نے اس نئے طرز کو جنسی گھٹن سے محفوظ رکھا ہے اور عصری زندگی کے مسائل سمو کر اس میں نئی بالیدگی اور وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

——— اختر الایمان

مجید امجد کی شاعری سے اگر کوئی تصویر بنائی جائے تو وہ یقینا ایک نچلے متوسط طبقے کے ایک نوجوان کی ہو گی جو جوش اور فیض حتیٰ کہ راشد کے ہیرو داستاں سے قطعاً مختلف ہو گا۔ البتہ اس میں نشاط کا رنگ یا تو سرے سے غائب ہو گا یا بہت مدھم ہو گا۔ مجید امجد کا ہیرو داستاں وہ نوجوان ہے جس کے ساتھ دنیا ہر قدم پر موجود ہے۔ راشد کی نظم "انتقام" یا "اے میری

بہ قفس ٹوٹو قیامرے" اس سے بہت دور ہیں۔ اس قسم کے گریز اس کی استطاعت سے باہر ہیں۔ فیض کے ہیرو کی طرح اس کے پاس "دل کے ایوان میں لیے گم شدہ شمعوں کی قطار" رکھنے کی فرصت بھی نہیں ہے۔ ہاں جب کبھی دفتر جاتے وقت نونمبر بس کبھی دیر سے آتی ہے تو وہ بقول شخصے دو گال ہنسنے بولنے کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی انسانی ارتقا اور اس کی منزل کے بارے میں گپ شپ بھی کر لیتا ہے (بس اسٹینڈ پر) جب کسی نے مجید امجد کی نظمیں "گلی کا چراغ"، "۱۹۴۲ء کا جنگی پوسٹر"، "گاڑی بان"، "طلوع فرض"، "کلبہ و ایوان"، "ایک پرنشاط جلوس کے ساتھ" "آٹو گراف"، "بس اسٹینڈ پر" اور "برہنہ" پڑھی ہیں وہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے کہ مجید امجد کی شاعری نئے شہر اور نئے طبقے کی شاعری ہے۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ شہر کا جو تصور یہاں ملتا ہے وہ ڈرائنگ روم آرٹ گیلری اور عظیم الشان کلب اور ناچ گھروں کا شہر نہیں ہے بلکہ اس متوسط طبقے کے نوجوان کا شہر ہے جو شاید کسی نیم روشن گلی میں رہتا ہے، چوراہے پر بنواڑی کی دوکان سے پان کھاتا ہے اور دفتر جانے کے لیے بس کا انتظار کرتا ہے۔ کبھی پوسٹروں پر نگاہ کرتا ہے۔ کبھی اسے پُرنشاط جلوس لبھا لیتے ہیں۔ کبھی جنگلوں سے "دور کے پیڑ" اسے آواز دیتے ہیں کبھی کرکٹ میچ کے بعد آٹو گراف کے لیے جمع ہونے والی ہستیوں کے جھرمٹ اسے لبھاتے ہیں اور یکہ و تنہا پھر وہ ہجوم میں گم ہو جاتا ہے۔ اس نوجوان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ اکثر جدید شعراء کے ہیرو کی طرح محض سوچتا نہیں رہتا عمل بھی کرتا ہے۔ اس کے خیالات محض مجرد تصورات نہیں ہیں بلکہ زندگی کے مختلف اعمال کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ مجید امجد ان حالات یا عمل کے ذکر سے گریز نہیں کرتا جن سے یہ خیالات اور تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ اگر اسے انگریزی کی اصطلاح میں کہا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد حالات اور اعمال

HE THINKS IN TERMS OF SITUATIONS کی شکل میں سوچتا ہے۔
AND ACTIONS اور یہی بات اسے غزل گو شعراء سے ممتاز کرتی ہے اور
نئے شعراء میں بھی اکثر سے الگ کر دیتی ہے۔

مجید امجد کے شہر کے بارے میں ایک بات اور بھی پیش نظر رکھنی چاہیے
مجید امجد کا شہر ہمارا اپنا شہر ہے۔ ہندوستان یا پاکستان کا کوئی بھی بڑا شہر
۔ ہمارے یہاں شہروں کے عروج کی داستان عجیب و غریب ہے۔ یورپ
میں پہلے صنعتی انقلاب آیا ہے جس سے ارزانی اور خوش حالی کی ایک لہر پیدا
ہوئی۔ پھر کارخانوں کی بڑھتی ہوئی تعداد کی وجہ سے نئی آبادیاں ظہور میں
آئیں۔ اسکول کھلنے لگے۔ بجلی اور ٹیوب ویل، ریل گاڑی اور بعض یونیورسٹیاں
اور آرٹ گیلری، سینما اور تھیٹر، سڑکیں اور شاہراہیں، دفاتر اور عظیم الشان
بازار، چکلے اور قحبہ خانے، شراب خانے اور نیم روشن گلیاں وجود میں
آئیں۔ ہندوپاک میں صنعتی انقلاب آج تک بھی پوری طرح نہیں آیا لیکن
برطانوی قبضے کی وجہ سے صنعتی دور کے چند وسائل ہمارے ملکوں میں رائج
ہو گئے یعنی صنعتی انقلاب سے پیدا ہونے والی ارزانی، خوش حالی اور جذباتی
اور فکری ڈسپلن کے بغیر ہمارے یہاں شہروں کی بنیاد پڑی۔ ان میں بڑی صنعتیں
کم تھیں، دفاتر زیادہ تھے لیکن دھیرے دھیرے ان شہروں میں ایک
امتیازی تہذیب پھلنے پھولنے لگی۔

اس تہذیب کا سب سے بڑا شہید غالباً وہ متوسط طبقے کا نوجوان تھا
جو قصباتی زندگی کا خلوص اس کا نشاط، رچاؤ اور اجتماعی آہنگ چھوڑ کر آیا تھا۔
مغربی تعلیم سے آشنا ہوا تو مغربی طرز زندگی کا رسیا ہو گیا۔ ڈپٹی کلکٹری
اور تحصیلداری کے خواب دیکھنے لگا۔ ایکٹروں کی طرح لاکھوں کمانے کے
ہوائی قلعے بنانے لگا۔ موٹر، بنگلے، میم نما بیوی اور ڈانس اور کلب گھروں کے
تصورات اس کے ذہن میں بننے لگے۔ اب قصبے میں رہ کر اپنے پرانی چال کے

ماں باپ اور چچا پھوپھیاؤں میں اس کا جی نہیں لگتا۔ اور شہر میں وہ اپنے ان
اعلیٰ تصورات تک پہنچنے کی سکت نہیں پاتا۔ اچھی نوکریاں اسے نہیں ملتیں۔
نشاط زندگی کا راگ رنگ، خلوص، گرمجوشی اور اجتماعی آہنگ اسے نہیں ملتا۔
یہ نوجوان "جو امید و بیم کے دوراہے پر مارا گیا ہے" مجید امجد کی شاعری کا
ہیرو ہے۔ (" برہنہ"، " بارش کے بعد"، " رفتگاں")

مجید امجد کی نظمیں

مذکورہ اقتباسات محمد حسن کے دو مضامین ' اختر الایمان ' اور ' مجید امجد کی نظمیں ' سے
ماخوذ ہیں جو ان کے مجموعہ ' شناسا چہرے ' میں شامل ہیں۔ یہ تنقید ان مسائل سے تعلق رکھتی ہے
جو قبل تنقید PRECRITICISM کے مسائل ہیں۔

نفسیاتی نقاد ادب کے حوالے سے شاعر کے ذہن کا تجزیہ کرتا ہے اور فرائڈ سے
متاثر ہو کر نظم کو کچلے ہوئے جذبوں، باطنی تصادمات اور ذہن و نفس کے درمیان کشمکش کا تمثیلی
اظہار سمجھتا ہے۔ سلیم احمد نے ' نئی نظم اور پورا آدمی ' میں اسی نوع کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ اقبال
ایک شاعر ' سلیم احمد کی دوسری تصنیف ہے جس میں نفسیاتی تنقید کی گئی ہے۔ بعض نے
یونگین طریق کار کے تحت فن کار کے اجتماعی لاشعور کی دریافت کی ہے۔ وزیر آغا کی کتاب
' اردو شاعری کا مزاج ' اور دوسرے متعدد مضامین اس کی شہادت ہیں۔ نارتھ روپ فرائی نے
اس طریق کار کو تمثیلی تنقید ALLEGORICAL CRITICISM کا نام دیا ہے جس کا مفہوم یہ ہے
کہ نظم شاعر کے نفس یا اجتماعی لاشعور کی تمثیل ہے۔

نئی تنقید NEW CRITICISM اور روسی ہیئتی تنقید RUSSIAN FORMALISM
سے متاثر ہیئتی اور اسلوبیاتی نقادوں نے نظم کا سیاق و سباق CONTEXT خارجی عناصر
کو قرار نہیں دیا بلکہ نفس متن ہی فن پارے کا سیاق و سباق ہے اور جو شے شاعری کو شاعری
بناتی ہے وہ سماجی، سیاسی یا اخلاقی موضوعات نہیں بلکہ لفظ کا استعاراتی، تمثیلی، پیکری اور
علامتی استعمال ہے۔ اس لیے نقاد کا منصب موضوعات کا نثری بیان PARAPHARASING
نہیں بلکہ متن کے مطالعہ سے شعری معنویت POETIC MEANING ، تک رسائی ہے۔ یہ

تنقید ترقی پسندوں کی طرح COMMITMENT کی قائل نہیں بلکہ فن کار کو موضوع کے انتخاب کی مکمل آزادی دیتی ہے۔ اور شعریت کی بنیاد پر شاعر کی انفرادیت اور شاعرانہ استعداد کا تعین کرتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہیئتی تنقید موضوع کی معنویت کی قائل نہیں۔ ایسے کئی نقاد ہیں جو موضوع کی سماجی، سیاسی اور نفسیاتی معنویت سے بحث کرتے ہیں لیکن یہ معنویت تخلیق کے اندر کی ہوتی ہے نہ کہ خارجی ماحول کا دردمندانہ اور جذباتی پن جو متن کا پس منظر ہے اصل حصہ نہیں۔ اصل حصہ فن کار کا وہ ردِ عمل ہے جسے اس نے تخلیق کا حصہ بنایا ہے۔ اس ردِ عمل تک رسائی میڈیم کے حوالے سے ممکن ہے اسی لیے ان نقادوں کے نزدیک میڈیم ہی شعری معنویت ہے۔

کلیم الدین احمد نے پہلی مرتبہ شعریت کی تلاش کو نظم کی تنقید کے لیے بنیاد بنایا۔ مارکسی نظریہ سے اختلاف کے باوجود فیض کے فنی طریق کار کی خوبیوں کو سراہا۔ کلیم الدین احمد نے نظم کی تنقید میں صنعت کے تقاضوں کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا ہے۔ ان کے نزدیک نظم کی تنقید عضویاتی کلی ORGANIC WHOLE اور موضوعاتی وحدت THEMATIC UNITY کی تلاش سے عبارت ہے۔ اس باب میں حسن عسکری بھی ان کے ہمنوا ہیں۔

نئے نقادوں میں نظم کی تنقید کی ایک سے زیادہ شکلیں ملتی ہیں۔ ان میں ایسے بھی نقاد ہیں جو کمٹ منٹ کے خلاف ہیں لیکن موضوع کی سماجی اور نفسیاتی معنویت کی تلاش تک ہی خود کو محدود رکھتے ہیں۔ لیکن جدید تنقید کی اصل شناخت وہ ادیب ہیں جنھوں نے ہیئتی یا اسلوبیاتی طریق کار اختیار کیا۔

ہیئتی تنقید کے نزدیک شاعری لفظ سے بنتی ہے اس لیے یہ لفظ کو UNIT مان کر اس کی علامتی اور استعاراتی معنویت کی تعبیر کرتی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے اپنے مضمون "اقبال کا لفظیاتی نظام" میں لفظ 'لالہ' کی علامتی معنویت سے بحث کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے متعدد مضامین میں نظموں کا لسانی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" ان کا اہم مضمون ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ہی ساختیاتی تنقید STRUCTURAL CRITICISM کے طریق کار سے کام لے کر اپنے مضمون "اسلوبیاتِ اقبال"

نظریہ امیت اور فعلیت کی روشنی میں ہیں ساختیاتی لسانیات STRUCTURAL LINGUISTICS کی روشنی میں اقبال کی شاعری کی معنویت اجاگر کی ہے۔ اور ہیئتی تنقید کی طرح لفظ کو UNIT ماننے کے بجائے جملوں کو UNIT قرار دیا ہے STRUCTURALISM کی دوسری صورت یہی ہے کہ لفظ کو نشان SIGN تصور کیا جائے۔ اس طرح ایک متن نشانات کا نظام SYSTEM OF SIGN ہے۔ یہ نظام خود ایک نشان SIGN ہے اس دال SIGNIFER کا مدلول SIGNIFIED وہ مخفی معنویت ہے جو اس متن یا شاعر کی پوری شاعری کا بنیادی DEEPER STRCUTURE ہے۔ گوپی چند نارنگ نے فیض کی شاعری میں اس نوع کا اثر بجز دریافت کیا ہے۔ انھوں نے تشریحی تنقید INTERPRETATIVE CRITICISM کے ضمن میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے اور فیض کی ایک نظم کی پس ساختیاتی POST STRUCTURAL قرأت کی ہے۔ یہ بات دل چسپ ہے کہ گوپی چند نارنگ کے لیے اقبال اور فیض مناسب شکارگاہ HUNTING GROUND ہیں۔

تشریحی تنقید اقداری تنقید اور ہیئتی تنقید سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ پورے شاعر کا مطالعہ کرنے کے بجائے شاعر کے کسی ایک متن کی معنویت کی تلاش تک خود کو محدود رکھتی ہے۔ اس تنقید کا محرک اقداری تنقید کی طرح منشائے مصنف اور قاری کے درمیان پائی جانے والی خلیج پاٹنا نہیں بلکہ متن TEXT اور قاری کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنا ہے۔ اردو کے نقادوں نے تشریحی تنقید میں بھی حسن و قبح کے فیصلے کو روا رکھا ہے لیکن جدید تشریح پال دی مان کے لفظوں میں مخصوص متون کے معنی کے تعین تک محدود ہے۔ نظموں کی تشریحی تنقید کے فروغ میں رسالہ ادب لطیف، ادبی دنیا اور سوغات جدید نظم نمبر نے نمایاں خدمات انجام دی ہیں۔ ان رسائل کا یہ طریق کار رہا ہے کہ کسی شاعر کی ایک نظم پر متعدد اہلِ قلم سے تجزیے کرائے جائیں۔ یہ ایک کامیاب تجربہ رہا ہے۔

نظم کی تشریحی تنقید کی دو صورتیں عام ہیں۔

موضوعاتی تشریح SEMANTIC INTERPRETATION

اس تشریح میں شارح تفہیم کے ارتقا کا جائزہ لیتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے صنفی

تقاضوں کا بھی خیال رکھا ہے۔ اس لیے ان کی تشریح موضوعاتی اور صنفی دونوں ہوتی ہے۔ جوش کی نظم "جوانی کی ایک رات" کی تشریح اس امتزاج کی عمدہ مثال ہے۔ حسن عسکری نے حالی کی نظم "مناجات بیوہ" کی موضوعاتی تشریح کی ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے اقبال کی نظموں کی موضوعاتی اور اخلاقی تشریح کی ہے جو ان کی کتاب "اقبال کی تیرہ نظمیں" میں شامل ہے۔

تشریح کے ضمن میں "میراجی" کی خدمات کافی وقیع ہیں۔ "اس نظم میں" نام سے شائع شدہ کتاب متعدد شاعروں کی نظموں کی تشریحات کا مجموعہ ہے۔ "میراجی" بھی تفہیم کے ارتقا کو تشریح کا موضوع مانتے ہیں اور ہر نظم کو ایک واقعہ HAPPENING یا EVENT کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ان کی تشریحات نظم کے متکلم یا راوی کے ذہن کا مطالعہ ہوتی ہیں یہ راوی شاعر بھی ہوسکتا ہے اس لیے بسا اوقات یہ تشریح شاعر کا نفسیاتی مطالعہ بن جاتی ہے۔ البتہ میراجی کا یہ امتیاز ہے کہ ان کی توجہ تمام تر TEST متن پر رہتی ہے۔

معنیاتی تشریح

یہ تشریح متن کے معنی کا تعین ہے۔ یہ معنی ایک سے زیادہ بھی ہوسکتے ہیں۔ اس تشریح میں متن کے کلیدی الفاظ یا IMAGE کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ کلیدی الفاظ متن کا SYMBOLIC CODE ہوتے ہیں جس کے معنی کا تعین متن کے سیاق و سباق میں ہی ممکن ہوتا ہے۔ یہ معنیاتی ابہام ہے جو شاعری کے لیے حسن اور روزمرہ کی بات چیت میں عیب ہے۔ اس ضمن میں افتخار جالب، شمس الرحمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ کی متعدد تشریحات قابلِ ذکر ہیں۔

تشریحی تنقید پر گفتگو نامکمل ہوگی اگر حال میں شائع شدہ گوپی چند نارنگ کے مضمون "فیض کو کیسے نہ پڑھیں (ایک پس ساختیاتی رویہ)" سوغات کا ذکر نہ کیا جائے۔ یہ رویہ کامیاب ہے یا ناکام اہلِ نظر ہی بتلائیں گے۔ راقم الحروف کے نزدیک فیض کی نظم "دست تہِ سنگ" جسے تشریح کا موضوع بنایا گیا ہے ایک کمزور نظم ہے۔ گوپی چند نارنگ کی تشریح جمالیاتی مطالعہ ضرور ہے لیکن اس مطالعے میں متن کی معنویت کے امکانات دریافت نہیں کیے گئے۔ یہ تشریح SEMIOTIC INTERPRETATION (نشانیاتی) ہے جس کی رو سے یہ نہیں دیکھا

جاتا کہ متن کیا معنی دیتا ہے بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ متن معنی کیوں کر تخلیق کرتا ہے۔ یہ تنقید بھی ہیئتی تنقید کی طرح۔ RHETORIC پر انحصار کرتی ہے لیکن تخمیم کے ارتقا کی تلاش کرنے اور لفظ یا متن کی استعاراتی اور علامتی معنویت متعین کرنے کے بجائے زبان کے تفاعل کو مطالعہ کا مرکز بناتی ہے۔ اس قرأت میں منفرد لفظ اہم نہیں ہوتا بلکہ زبان اہم ہوتی ہے۔ لیکن STRUCTURALISM کی طرح کسی معنوی مرکز کی جستجو نہیں بلکہ زبان کی لامرکزیت یا شاعر یا پوری شاعری کے متن یا متون میں دہرائے جانے والے علامتی کوڈ یا SIGN CODE کے معنوی افتراق DIFFERENCE کو DECIPHER کرنا اس تنقید کی بنیاد ہے۔ یہ تنقید معنی مفروق کو اتنی ہی اہمیت دیتی ہے جتنی کہ معنوی مماثلت کو۔ اس رجحان کے مطابق جس طرح ہر نشان SIGN کسی دوسرے نشان کو REFER کرتا ہے۔ اسی طرح ایک معنی دوسرے معنی کو اور دوسرا تیسرے کو اور تیسرا چوتھے ...... اور اس طرح معنی کا ایک لامتناہی نظام بن جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ناقد کو کہیں نہ کہیں پڑاؤ ڈالنا ہی پڑتا ہے بہر حال نارنگ کے اس مضمون میں معنی کا تعین ہو جاتا ہے اور اس طرح متن سیال ہونے کے بجائے جامد ہو جاتا ہے اور ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش نہیں رہتی۔ غالباً فیض کی یہ نظم اس مطالعہ کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ اور ہر تخلیق کو DIFERENCES کیا بھی نہیں جا سکتا۔

نظم کی عملی تنقید کی مذکورہ تفصیل سے شعریات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں خالص شعریات کی بحث نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔ شعریات خالص علم PURE SCIENCE ہے۔ یہ خالص علم اس لیے ہے کہ شعریات کے مطالعے کے لیے ادب کا پس منظر ضروری نہیں۔ ارسطو کی بوطیقا گریک ڈراموں کی مدد کے بغیر بھی پڑھی جاتی ہے۔ اردو میں حالی، عظمت اللہ خاں، شبلی، مجنوں گورکھپوری، ممتاز حسین، اصغر علی انجینیر، شمس الرحمن فاروقی چند ممتاز نام ہیں جنھوں نے شعریات کے باب میں کام کئے ہیں۔ یوں تو اکثر ادیبوں نے نظریاتی بحثیں کی ہیں لیکن یہ بحث عموماً عملی تنقید کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ راقم الحروف نے اپنی کتاب جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل میں مختلف ادبی تحریکات کے شعری نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ سر دست اتنا اشارہ کافی ہے کہ حالی کی مقدمہ شعر و شاعری

شعر لکھنے اور پرکھنے کے اصول بناتی ہے لیکن بعض ایسے معیارات پیش کرتی ہے جو آج بھی مبہم ہیں۔ سادگی، اصلیت اور جوش یا شعر کا نیچرل ہونا اپنے ابہام کے سبب غیر واضح ہیں۔ حالی نے اپنی وضع کردہ اصطلاحات کو متعدد مثالوں سے واضح کیا ہے لیکن سب کچھ جان لینے کے بعد بھی قاری کو صرف یہ اصطلاحیں یاد رہ جاتی ہیں۔ اصلیت اور نیچرل ہونا، دو ایسے معیارات ہیں جنھیں بعد تک قبول کیا گیا ہے لیکن اس کا ابہام اس طرح واضح ہوگا کہ نثر نے اپنے عہد کے شاعروں کو سرزنش کرتے ہوئے یہ بات کہی کہ وہ حالی کی اصطلاح 'نیچرل' کو سمجھنے میں ناکام ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری کمزور ہے۔ اصلیت ایک ایسی اصطلاح ہے جسے کلیم الدین احمد نے بھی معیار قرار دیا لیکن یہ شاعروں سے ایک ایسا مطالبہ تھا جسے انھوں نے ہمیشہ ٹھکرایا ہے۔

جدیدیت نے چند معروضی اصول دیے جو آج بھی شاعری کے لیے معیار ہیں لیکن ان کا استعمال اس طرح ہوا کہ ادب لفظوں کا جیل خانہ PRISION HOUSE لگنے لگا۔

ضرورت ادب کے صحیح سیاق و سباق CONTEXT متعین کرنے کی ہے کسی متن کا سیاق و سباق شاعر کا پورا کلام ہو سکتا ہے۔ اس عہد کے شعرا کا کلام ہو سکتا ہے اس صنف کی بھی شاعری ہو سکتی ہے، اس زبان کا پورا شعری سرمایہ ہو سکتا ہے اور ساتھ ہی وہ سماجی ماحول بھی جس کے لیے وہ فن پارہ لکھا گیا۔ ان سب کو سمیٹتی ہوئی تنقید قابل قبول ہو سکتی ہے۔ تنقید میں تاریخیت HISTORICITY ضرور آئے گی لیکن یہ تاریخیت سماجی یا سوانحی نقادوں کی تاریخیت سے مختلف ہوگی۔ اس تنقید کا محور ہمیشہ فن پارہ ہوگا۔ یہ تنقید مرکز گریز نہیں ہوگی بلکہ مرکز جو ہوگی۔ ہم سماج میں ادب کے ذریعہ داخل ہوں گے نہ کہ سماج کے ذریعہ ادب میں۔ یہ ایک دقت طلب کام ہے لیکن ادب کے مطالعہ میں سہل پسندی کی گنجائش نہیں۔

ڈاکٹر انجمن آرا انجم

اُردو ڈراما

ایک تاریخی و تنقیدی جائزہ

عالمی ادب اور دوسری تمام اصنافِ ادب میں ڈراما شاندار روایات کا حامل رہا ہے۔ ہندوستان میں ہند آریائی تہذیب کے زمانہ عروج میں سنسکرت ڈراما درجہ کمال کو پہنچا ہوا تھا لیکن اس تہذیب کے زوال کے ساتھ ہی سنسکرت ڈرامے کا آفتاب بھی غروب ہو گیا۔ اس کے بعد عوام نے تفریحی اور تجارتی غرض کی بنا پر اپنی منڈلیاں بنائیں جو مقامی بولیوں میں کھیل تماشے دکھاتیں جن میں نہ تو اداکاری کے فن کو کوئی اہمیت دی جاتی تھی اور نہ جن کے لیے کوئی باقاعدہ اسٹیج ہوتا تھا۔ رام لیلا، کرشن اور دوسرے قسم کے نیم مذہبی، معاشرتی اور عشقیہ کھیلوں کے ذریعہ عوام اپنے ذوق کی تسکین کرتے تھے۔ ڈراما جیسا لطیف آرٹ اپنی تمام آب و تاب کھو چکا تھا اور خواص سے سلسلہ توڑ کر عوام کی گود میں پرورش پا رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا میں سنسکرت ڈرامے کا کوئی اثر نہیں بلکہ وہ اپنے مخصوص اسباب و عوامل کے تحت وجود میں آیا۔ انیسویں صدی کے وسط میں تفننِ طبع کے طور پر اس کا آغاز ہوا۔ اس طرح اردو ڈرامے کی عمر تقریباً سو سوا سو سال ہوتی ہے۔ کسی صنفِ ادب کی ترقی میں اتنا مختصر زمانہ یوں بھی ناکافی ہوتا ہے اور پھر اسٹیج سے ڈرامے کی علیحدگی، معاشرتی حیثیت سے اسے کمتر درجے کی تخلیق سمجھنے اور فلم کی ایجاد و مقبولیت کی وجہ سے اس پر جو کاری ضرب لگی اسے مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اردو ڈرامے نے اپنے مختصر سفر میں ارتقا کی

بہت سی منزلیں طے کر ڈالیں۔

اردو ڈرامے کی ابتدا واجد علی شاہ کے رہس "رادھا کنھیا کا قصہ" سے ہوتی ہے جو ۱۸۴۳ء میں ان کے ولی عہدی کے دور میں شاہی اسٹیج پر پیش کیا گیا۔[۱] واجد علی شاہ کے دوسرے رہس بھی بڑی آن بان سے اسٹیج پر کھیلے گئے۔ لیکن یہ رہس دربارِ شاہی تک محدود تھے جبکہ اُن کے برخلاف تقریباً اسی زمانے میں عوامی اسٹیج پر آغا حسن امانت کی اندر سبھا (۱۸۵۳ء) نے دھوم مچا رکھی تھی۔ اس کی شہرت اور ہر دلعزیزی کا اندازہ مسعود حسن رضوی کے الفاظ سے لگایئے "اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے لیکن اس سے اس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا اور کھیلا گیا۔ وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظرِ عام پر آیا اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری، گجراتی اور مرہٹی خطوں میں چھاپا گیا۔"[۲]

اندر سبھا کی اہمیت کے بارے میں وقار عظیم کا خیال ہے: "اندر سبھا بلاشبہ اردو کے ڈرامائی ادب کی سب سے اہم تصنیف ہے۔ اندر سبھا ہمارے ڈرامائی فن کی بنیاد اور اس کا اہم سنگِ میل ہے۔"[۳]

لیکن ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کا خیال اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ اردو ڈرامے کی ابتدا کا سہرا پارسی انگریز تماشیوں کے سر باندھتے ہیں مگر وہ یہ نہیں بتاتے کہ ابتدا کب اور کیسے ہوئی؟ اور کونسا اردو ڈراما پہلے دکھایا گیا؟ اس کے بعد وہ مرہٹی ڈراموں کا ذکر کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ "بمبئی تھیٹر نے ۱۸۵۳ء میں سب سے پہلے اردو ڈراما "راجا گوپی چند اور جلندھر" دکھایا جس کا

---

[۱] مسعود حسن رضوی ادیب: اردو ڈراما اور اسٹیج (پہلا حصہ) ۱۹۵۵ء ص ۹۹

[۲] " " " " " (دوسرا حصہ) ص ۱۶۱

[۳] مقدمہ اندر سبھا مرتبہ سید وقار عظیم، لاہور ۱۹۵۶ء، ص ۵۲، ۷۴، بحوالہ اردو اسٹیج ڈراما: ڈاکٹر اے بی اشرف
مقتدرہ قومی زبان۔ اسلام آباد ۱۹۸۶ء ص ۹۰، ۹۱

لکھنے والا ڈاکٹر بھاؤ واجی لاڈ مرہٹہ تھا جو اردو کا سب سے پہلا ڈراما نویس ہے۔ اس ڈرامے (گوپی چند اور جلندھر) سے اردو اسٹیج کی ابتدا ہوتی ہے اس اسٹیج کا خالق جگن ناتھ شنکر سیٹھ تھا۔"[1] ڈاکٹر نامی نے اس ڈرامے کے بارے میں نہ تو تاریخی دلائل پیش کیے ہیں اور نہ اپنی معلومات کے مآخذ پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے علاوہ یہ ڈراما ابھی تک دستیاب نہیں ہوا ہے اس لیے اس کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اس کی اولیت کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا ممکن نہیں۔

اندر سبھا کی بے پناہ مقبولیت اور کامیابی سے متاثر ہو کر کئی لوگوں نے اس کا تتبع کیا۔ لیکن امانت کے بعد مداری لال کی اندر سبھا کو سب سے زیادہ شہرت نصیب ہوئی۔

ڈھاکہ میں اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا شوق اور رواج اندر سبھا (امانت) کی شہرت کے بعد ہی ہوا۔ کئی تھیٹریکل کمپنیاں قائم کی گئیں جو اردو کے ڈرامے اسٹیج کرتیں لیکن ماسٹر احمد حسن واقر نے ڈراما "بلبل بیمار" ۱۸۷۶ء پیش کر کے ڈھاکہ میں اردو ڈراما نویسی کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ بقول عشرت رحمانی "یہ اردو ڈراما نویسی کے اس دور میں ایک نیا موڑ تھا اور ڈھاکہ کی ڈرامائی تاریخ کی تبدیلی و ایجاد پسندی کا نیا باب تسلیم کیا جاتا ہے ——— انھوں نے اس ڈراما میں پہلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں سلیس و شستہ نثر کو شامل کیا اور اس کے گانوں کا انداز بھی بدلا ہوا تھا۔"[2]

اردو ڈرامے اور تھیٹر کی ترویج و ترقی میں بمبئی اور وہاں کی تھیٹریکل کمپنیوں کو جو اہمیت اور مرکزیت حاصل ہوئی وہ کسی کے حصے میں نہ آئی۔ پارسی ارباب ذوق نے اردو ڈرامے کے ارتقا میں بنیادی رول ادا کیا۔ ایک طرف ڈراما ان کے ذوق کی سیرابی کا باعث تھا تو دوسری طرف تجارتی مفاد کا۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اردو ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں اسٹیج پر پارسیوں کی اجارہ داری تھی یہاں تک کہ ہر پارسی کمپنی کے اپنے ڈراما نگار، ڈائرکٹر اور کام کرنے والے ہوتے تھے۔ پارسی ڈراما نویسوں میں سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت نسروان جی

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی: اردو تھیٹر، جلد اول، انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۶۲ء ص ۱۶۱

[2] عشرت رحمانی: اردو ڈراما تاریخ و تنقید، اردو مرکز لاہور ۱۹۵۷ء ص ۱۴۸، ۱۴۹

مہروان جی آرام کو ملی۔

پارسی تھیٹر کے مالکوں نے مغربی ڈراموں کی تقلید میں اسٹیج کی آرائشگی پر خاص توجہ دی۔ منظر نگاری میں مشینوں کے استعمال نے ایک نئی فضا قائم کردی۔ چنانچہ پارسی الفنسٹن ڈرامیٹک کلب نے "علاءالدین اور اس کا چراغ" "الفریڈ ناٹک منڈلی نے" شاہزادہ شیاؤکس" اور "جہاں بخش" دادا بھائی ٹھونٹھی نے اپنی بمبئی ناٹک منڈلی میں "اندرسبھا" اور اس کے بعد اپنی ہندی ناٹک منڈلی میں "بے نظیر و بدر منیر" مشینوں کے ذریعہ دکھایا جو تماش بینوں کے لیے ایک نیا تجربہ تھا۔ اسٹیج پر مصوّر پردوں، مشینوں اور مافوق الفطرت واقعات کو دیکھ کر تماش بین بھی حیران اور ششدر رہ گئے۔

ابتدائی زمانے میں اردو اسٹیج پر امانت لکھنوی اور مداری لال کی اندرسبھا کے علاوہ رونق بنارسی، حسینی میاں ظریف، حافظ عبداللہ اور نظیر بیگ کے کارنامے بڑی دھوم دھام سے پیش کیے جارہے تھے۔ رونق بنارسی، پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے خاص ڈراما نویس تھے۔ تقریباً بائیس ڈرامے لکھے۔ اپنے دور کے اہم اور مقبول ڈراما نگار تھے۔ ان کے بعض ڈرامے جیسے "خونِ عاشق" "انجام الفت عرف ہمایوں نامہ"، "ستم ہامان عرف فریبِ عزرائیل" اپنی پیشکش، تشویش اور فنی مہارت کے لحاظ سے اچھے نمونے کہے جاسکتے ہیں۔ حسینی میاں ظریف کمتر درجے کے افسانہ نگار تھے۔ یہ پُرانے ڈراموں کو ردوبدل کرکے لکھتے تھے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد کم و بیش دو درجن ہے۔ ان کا ڈراما خدا دوست اپنے زمانے میں بیحد مقبول ہوا۔ حافظ عبداللہ ایک متمول زمیندار خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ عربی و فارسی کے ذوق کے ساتھ ہی انھیں اردو شاعری سے خاص دلچسپی تھی۔ لائٹ آف انڈیا تھیئٹریکل کمپنی میں انھوں نے سب سے پہلے اداکاری کی۔ بعد میں اس کمپنی کے لیے ڈرامے لکھے۔ انھوں نے انڈین امپیریل تھیئٹریکل کمپنی کے نام سے اپنی ذاتی کمپنی بنائی، جس کی سرپرستی مہاراجہ دھولپور کنور نہال سنگھ نے کی۔ ان کے ڈراموں کی تعداد ساٹھ تک بتائی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود ڈرامانگاری میں انھیں کوئی اہم مقام حاصل نہ ہوسکا۔ کیونکہ انھوں نے پرانے ڈراموں ہی کو قدرے تبدیلی کے ساتھ پیش کیا۔ ان کے ڈرامے "شکنتلا" کو خاصی شہرت ملی۔ نظیر بیگ، حافظ عبداللہ کے شاگرد تھے اور انھیں کی کمپنی "انڈین امپیریل کمپنی" میں ادنیٰ اداکار۔ ترقی کرتے کرتے اس کے چیف ایکٹر

اور مخصوص ڈراما نگار ہو گئے۔ نظیر بیگ نے اپنی اداکاری کے ذریعہ ایسی شہرت حاصل کی کہ پارسی جوبلی تھیئٹر کے ڈائرکٹر بن گئے۔ بچھ راجپوتانہ مالوہ ناٹک تھیئٹریکل کمپنی آف جھالاواڑ کے مینیجنگ ڈائرکٹر مقرر ہوئے۔ بعد ازاں لائیٹنگ آف انڈیا تھیئٹریکل کمپنی میں مینیجنگ ڈائرکٹر اور حصہ دار بنے۔ انھوں نے تین درجن سے کچھ کم ڈرامے لکھے۔ نظیر بیگ نے اس دور کے ناظرین کی نفسیات کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈرامے لکھے اس لیے اسٹیج پر کامیاب رہے اور ان کے کئی ڈرامے بار بار شائع ہوئے۔

اس میں شک نہیں کہ مذکورہ بالا ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے کو ایک سمت عطا کی اور کسی نہ کسی طرح اسٹیج کی دنیا میں اپنی اہمیت تسلیم کروائی۔ لیکن بنظر غور ان کے ڈرامے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ فن کے لحاظ سے کوئی قابل قدر کارنامہ انجام نہیں دیا گیا۔ پلاٹ میں یکسانیت، گھسے پٹے موضوعات، گانوں اور اشعار کی بھرمار، منظوم مکالموں، مقفیٰ نثر کا استعمال اور زبان و بیان کی کمزوری ہر ڈراما نگار کے یہاں مل جاتی ہے۔ کردار نگاری، تشویش اور تصادم جیسے فنی عناصر کا فقدان نظر آتا ہے۔ مزاحیہ حصے انتہائی پست اور مبتذل مذاق کے مظہر ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک ڈرامے کی فن کی اہمیت کو سنجیدگی سے محسوس کیا گیا اور نہ اسے سراہا گیا۔ ڈراما صرف تفنن طبع کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ جن تھیئٹریکل کمپنیوں کے لیے ڈرامے لکھے جاتے تھے وہ خالص تجارتی اور کاروباری نقطۂ نظر سے شہر شہر کے دورے کرتیں اور ان کی کامیابی و شہرت کا انحصار تماش بینوں پر ہوتا۔ تماش بینوں کی اکثریت ایسی تھی جو سستی تفریح کی خاطر تھیئٹر میں آتی تھی۔ اس کا فکری اور فنی شعور بلند نہ تھا۔ اسی لیے ڈراما نویس بھی مالکان کمپنی کی خوشنودی اور عوام کی پسند اور معیار کے مطابق ڈرامے لکھتے تھے۔

بیسویں صدی کے آغاز میں پارسی تھیئٹر میں بعض ایسے ڈراما نگار نظر آتے ہیں جن کی کوششوں سے ڈرامے کی دنیا میں چند صحت مند تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ انھوں نے ڈرامے کے فنی معیار کو بلند کیا اور ساتھ ہی زبان و بیان اور کردار نگاری کی طرف توجہ دی۔ اسٹیج کے لوازم کا

بھی خیال رکھا اور ڈرامے کو زندگی سے قریب تر لانے کی بھی سعی کی۔ ان ڈراما نویسوں میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب دہلوی اور آغا حشر کاشمیری کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

طالب بنارسی، پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی کے مخصوص ڈراما نگار تھے۔ انھوں نے اپنے ڈراموں میں نظم سے زیادہ نثر پر زور دیا۔ اپنے متقدمین اور معاصرین کے مقابلے میں مکالموں میں زیادہ فصیح نثر استعمال کی۔ طالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اپنی گیت عام فہم ہندی آمیز اردو میں لکھ کر اس خیال کی تردید کر دی کہ اردو میں آسان گیت نہیں لکھے جا سکتے۔ گو ان کے یہاں سماجی زندگی کے کسی پہلو کی مؤثر عکاسی تو نظر نہیں آتی لیکن کسی نہ کسی لحاظ سے ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھانے میں اپنے معاصرین میں ممتاز نظر آتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں 'ہریش چندر' اور 'لیل و نہار' بہت مقبول ہوئے۔ 'ہریش چندر' کی کامیابی کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ بمبئی میں ڈیڑھ سال تک مسلسل چلتا رہا۔ امتیاز علی تاج نے طالب کی حقیقت پسندی کے بارے میں اس طرح اظہارِ خیال کیا ہے "ان کے ڈرامے 'لیل و نہار' کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اردو کے پہلے ڈراموں کی طرح اس کا تعلق بادشاہوں اور نوابوں کی زندگی سے نہیں بلکہ ایک متمول خاندانی واقعات سے ہے اور وہ سب واقعات اس نوع کے ہیں جن میں کوئی بھی انوکھی یا عجوبہ بات نہیں۔"[1]

اسٹیج پر ابھی طالب کے ڈراموں کی گونج ختم نہ ہونے پائی تھی کہ احسن لکھنوی نے اپنا رنگ جما دیا۔ احسن اس دور کے مشہور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نویس تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں کو نوک پلک سے درست کیا۔ انھوں نے گانوں اور مکالموں میں صاف، رواں اور شگفتہ زبان استعمال کر کے ان میں ادبی شان پیدا کی۔ احسن کا نمایاں کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو اردو کا قالب پہنا کر پلاٹ میں وسعت بخشی۔ حالانکہ ان سے پہلے ہی یہ کام شروع ہو چکا تھا لیکن اردو ڈرامے کو صحیح معنی میں شیکسپیئر سے متعارف کرانے کا سہرا

---

[1] امتیاز علی تاج: اردو کا پرانا تھیٹر: نقوش (ڈرامہ نمبر)، شمارہ ۱۰۰، لاہور، اکتوبر، نومبر، دسمبر ۱۹۶۶ء ص ۱۰

احسن کے سر ہے۔ بقول امتیاز علی تاج "میری دانست میں ان کی تصنیفات میں سے زیادہ اہمیت ان ڈراموں کو حاصل ہے جو انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ یہ اس لیے کہ انگریزی ڈرامے بھلے بُرے طور پر جیسے بھی اپنائے گئے ہیں ان کے ذریعہ ہماری زبان کم از کم پلاٹ کی صحیح تعمیر سے روشناس ہوئی۔ احسن کے ڈرامے پرانے راگ ناٹکوں سے نمایاں طور پر مختلف اور زیادہ دلچسپ اور موثر ہیں۔ ان میں پلاٹ ڈرامے کا پلاٹ تھا۔ کردار نگاری میں حقیقت کی جھلک نظر آتی تھی۔ زبان مقابلۃً بے تکلف تھی اور ان میں ایکٹروں کے لیے ایکٹ کرنے کی گنجائش موجود تھی۔"[1]

احسن لکھنوی کا پہلا ہی ڈراما 'چندراولی' اسٹیج پر بےحد کامیاب ہوا۔ 'بزم فانی' 'خونِ ناحق' 'شہیدِ وفا' اور 'دلفروش' ان کے وہ مشہور ڈرامے ہیں جن کے پلاٹ شیکسپیئر کے 'رومیو اینڈ جولیٹ' 'ہیملٹ' 'آتھیلو' اور 'مرچینٹ آف وینس' سے لیے گئے ہیں۔

پھر دیکھتے ہی دیکھتے اسٹیج پر بیتاب اپنے جوہر دکھانے لگے۔ بیتاب نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھے۔ انھوں نے بھی احسن کی طرح شیکسپیئر کے کئی ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا جن میں 'گورکھ دھندا' (کامیڈی آف ایررز) سب سے اہم ہے۔ انھوں نے ہندو دیومالا کے قصوں اور مشہور واقعات کو بڑی خوبی کے ساتھ ڈرامے میں پیش کیا۔ ان کے مکالموں میں کہیں کہیں ثقیل عبارت ملتی ہے اور زبان کی ساخت سخت پیچیدہ ہے۔ ہاں جہاں سادہ اور ہلکی پھلکی زبان استعمال کی گئی ہے وہاں لطف و اثر زیادہ ہو گیا ہے۔ ان کا پہلا ڈراما 'قتلِ نظیر' ہے جو ایک حقیقی واقعے یعنی طوائف نظیر جان کے قتل پر مبنی ہے۔ ان کے ڈراموں میں 'قتلِ نظیر' 'زہری سانپ' 'گورکھ دھندا' 'میٹھا زہر' 'مہابھارت' 'رامائن' اور 'کرشن سداما' خاص شہرت کے حامل ہیں۔ 'مہابھارت' کو کامیاب بنانے کے لیے اس وقت کی تھیٹر کی دنیا کے بہترین دماغوں سے کام لیا گیا تھا۔

اس دور کے سب سے اہم ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے دورِ اوّل کے ڈراموں میں طالب، احسن اور بیتاب کی طرح اشعار کی زیادتی، مقفیٰ و مسجع عبارت، گانوں کی

---

[1] امتیاز علی تاج: تھیٹر کی ضرورت، ادبِ لطیف (ڈراما نمبر) اکتوبر، نومبر ۱۹۳۹ء، ص ۵

کثرت اور فنی تدبیر کاری کی کمی کا احساس ہوتا ہے لیکن انھوں نے فن ڈراما نگاری میں جو تدریج ترقی اور اسٹیج پر جو کامیابی حاصل کی وہ ان سے پہلے کسی کو نصیب نہ ہوئی۔ انھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیت، جدت طبع اور سماجی بصیرت کی بدولت اردو ڈراما نگاری میں جدید ڈرامائی شعور کا آغاز کیا۔ ڈرامے کو معاشرتی مسائل کا ترجمان بنایا اور اس میں اصلاحی رنگ ہوا۔ مغربی تہذیب کی کورانہ تقلید ہی پر گہرے طنز نہیں کیے بلکہ ہندوستانی سماج کے ناسوروں پر بھی عمل جراحی کیا۔ انھوں نے قدیم اسٹیج کو تصنع سے آزاد کرکے ڈرامانویسی کی پامال روش میں فنی ارتقا کی اعلی کاریگری کے نمونے پیش کیے۔ پلاٹ، کردار نگاری، زبان و بیان، اشعار و قوافی کے برمحل استعمال، زوردار مکالموں اور خطیبانہ انداز بیان کے ذریعہ اردو ڈرامے اور تھیٹر کو اس مقام پر پہنچایا جہاں ان کے پیشرو اور معاصر نہ پہنچا سکے۔

انھوں نے اردو کے علاوہ ہندی میں ڈرامے لکھ کر اپنی تخلیقی صلاحیت کا لوہا منوالیا۔ انھوں نے شیکسپیئر کے علاوہ دوسرے مغربی ڈراموں کو اردو میں بڑے سلیقے سے اسٹیج پر پیش کیا۔ انھوں نے اردشیر دادا بھائی کی کمپنی اور نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے کئی ڈرامے لکھے۔ اپنی ایک کمپنی حیدرآباد میں قائم کی مگر وہ کچھ عرصہ کے بعد بند ہوگئی پھر دوسری کمپنی 'انڈین تھیٹریکل کمپنی' کے نام سے بنائی۔ ان کے ڈراموں میں 'صیدِ ہوس' (کنگ جان) 'سفید خون' (کنگ لیئر) 'شہیدِ ناز' (میژر فار میژر) 'سلور کنگ یا اچھوتا دامن' (سلور کنگ) 'یہودی کی لڑکی' (دی جیوس) 'ترکی حور' 'خوبصورت بلا' 'آنکھ کا نشہ' 'بلوا منگل عرف سورداس' 'دل کی پیاس' 'رستم و سہراب' اور 'بھیشم پرتگیہ' نے غیر معمولی شہرت اور کامیابی حاصل کی۔

آغا حشر کے شاگردوں میں حکیم احمد شجاع کا نام قابلِ ذکر ہی نہیں قابل فخر بھی ہے۔ یہ اسٹیج، ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کے مشہور ڈراما نگاروں میں سے ایک تھے۔ انھوں نے چند بنگالی ڈرامے بھی اردو میں منتقل کیے۔ ان کے ڈراموں میں 'باپ کا گناہ' اور 'بھیشم پرتگیہ' کو بے پناہ شہرت ملی۔ ان دونوں ڈراموں کی مقبولیت کے بارے میں خود حکیم صاحب کے الفاظ ملاحظہ فرمائیے: "الفریڈ کمپنی نے 'باپ کا گناہ' اور اولڈ پارسی تھیٹریکل نے 'بھیشم پرتگیہ' کے ناٹک مجھ سے اتنی قیمت پر خریدے جتنی قیمت حشر کے ڈراموں کے سوا کسی دوسرے ڈراماٹسٹ

کے ڈراموں نے اب تک نہ پائی تھی۔[1]

ڈاکٹر محمد شفیع نے اپنی تحقیق میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ "بھیشم پرتگیا" آغا حشر کا ڈراما نہیں، حکیم احمد شجاع کا ہے۔[2] ممکن ہے دونوں ہی نے اس نام سے ڈرامے لکھے ہوں۔ حکیم صاحب کے ڈرامے دورِ جدید کے معاشرتی مسائل سے متعلق ہوتے ہیں۔ انھوں نے حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کے داخلی انتشار کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا۔

حشر کے بعد جس ڈراما نگار کو شہرتِ دوام حاصل ہوئی وہ امتیاز علی تاج ہیں۔ ان کا ڈراما "انارکلی" جس کا پلاٹ شاہانِ مغلیہ کی شان و شوکت، اس کے جاہ و جلال، شاہی قلعے کی زندگی، شہزادے اور ایک کنیز کی محبت پر مبنی ہے، اردو ڈرامے کی تاریخ میں شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے سب ہی کردار شہنشاہ اکبر، شہزادہ سلیم، انارکلی، دل آرام اور ثریا زندگی سے بھرپور کردار ہیں۔ انارکلی، پلاٹ کی ترتیب، خوبصورت زبان، مکالموں کی شگفتگی و چستی، اعلیٰ کردار نگاری، واقعات کی اثر انگیزی، فنی شعور، داخلی و خارجی تصادم اور نفسیاتی کشمکش کا ایسا نمونہ ہے جو ڈرامے کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ امتیاز علی تاج نے یوں تو بہت سے یک بابی اور نثری ڈرامے لکھے لیکن ان کا نام "انارکلی" کی وجہ سے مشہور ہے۔

حشر کے زمانے میں ہی فلم کی مقبولیت نے لوگوں کے دلوں پر سکہ جما لیا تھا۔ عوامی ذوق و شوق اسٹیج سے الگ ہو کر فلموں کی طرف منتقل ہو گیا اس لیے پیشہ ور تھیئٹریکل کمپنیوں نے اسٹیج کے کاروبار سے علیحدگی اختیار کر لی۔ ڈرامے کا تعلق اسٹیج سے ٹوٹتا چلا گیا اور امتیاز علی تاج تک آتے آتے اردو تھیئٹر کا خاتمہ ہو گیا۔

ہم نے اب تک جن ڈراما نگاروں کا ذکر کیا ہے وہ اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھتے تھے لیکن اس کے برخلاف اسی زمانے میں خالصتاً ادبی اور علمی نقطۂ نظر سے ڈرامے لکھے جا رہے تھے۔

---

[1] عشرت رحمانی: اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۷۸ء ص ۳۴۰۔

[2] ڈاکٹر محمد شفیع: آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ۔ عوامی پریس مالیگاؤں ۱۹۷۸ء ص ۲۰۵۔

انیسویں صدی کے آخر میں جب مغرب کے اثر سے سماجی اور ادبی زندگی میں بہت سی تبدیلیاں آ رہی تھیں تو فرسودہ رسم و رواج کو ترک کر کے ان کی جگہ صحت مند روایات قائم کرنے پر توجہ دی جا رہی تھی۔ لہٰذا ڈراما نگاروں نے ایسے ہی موضوعات کو اپنا محور بنایا جو عصری مسائل اور سماجی اصلاح سے متعلق تھے۔ ان لکھنے والوں میں محمد حسین آزاد، مرزا ہادی رسوا، عبدالحلیم شرر، عبدالماجد دریابادی، ظفر علی خاں، دتاتریا کیفی، پریم چند اور چکبست کے نام قابل ذکر ہیں۔ محمد حسین آزاد نے 'اکبر' لکھا جس کی تکمیل نہ کر سکے۔ مرزا ہادی رسوا نے ایک منظوم ڈراما 'مرقع لیلیٰ و مجنوں' اور دوسرا نثری ڈراما 'طلسم اسرار' لکھا۔ عبدالحلیم شرر نے دو معاشرتی ڈرامے 'شہیدِ وفا' اور 'میوۂ تلخ' لکھے۔ عبدالماجد دریابادی نے 'زود پشیماں' تحریر کیا۔ اس ڈرامے میں کمسنی کی شادی کے نقائص اور اس کے المناک پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ یہ ایک معاشرتی اور اصلاحی ڈراما ہے۔ ظفر علی خاں نے 'جنگِ روس و جاپان' میں جاپانیوں کی حب الوطنی اور قوم پرستی کے جذبے کو نمایاں کر کے ہندوستانی قوم کو غیرت دلائی ہے۔ دتاتریا کیفی نے 'راج دلاری' میں آزادیٔ نسواں، تعلیمِ نسواں اور عقد بیوگان کی حمایت کے ساتھ ساتھ دوسری معاشرتی خرابیوں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ پریم چند نے 'شب تار'، 'کربلا' اور 'روحانی شادی' لکھے۔ 'کربلا' ان کا مشہور ڈراما ہے۔ چکبست کا ڈراما 'کملا' اصلاحی ڈراما ہے جو بے جوڑ شادی سے متعلق ہے۔ اس میں پرانی اور نئی تہذیب کی کشمکش اور غلط و بے جا رسموں کو ختم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔

ان ادیبوں، شاعروں اور ناول نگاروں کا مقصد ڈرامے کے موجودہ ڈھانچے میں تبدیلی لا کر اسے بلند مقام دینا تھا۔ اس اصلاح کی ترنگ میں انھوں نے تفریح، عوام کے مذاق اور اسٹیج کی ضرورتوں کو نظر انداز کر دیا۔ انھوں نے ڈرامے کو ناول کی طرح پڑھنے کی چیز بنایا، اسٹیج پر دیکھنے کی نہیں جبکہ اسٹیج کے بغیر ڈرامے کا تصور لایعنی ہے۔ اسی لیے ان کے ڈرامے ادبی نقطۂ نظر سے معیاری ضرور ہیں لیکن اسٹیج پر پیش کرنے کے فن میں پورے نہیں اترتے۔ بقول پروفیسر احتشام حسین "ڈراما کی عملی کامیابی کی کسوٹی اسٹیج ہے اور اسٹیج ایک پیچیدہ ذریعۂ اظہار۔ ہدایت کار، اسٹیج کے لوازم (یعنی پردے، روشنی، موسیقی وغیرہ) اور ڈراما مل کر اسٹیج کی تکمیل کرتے ہیں۔ پھر ان سب کے بعد تماشائی ہے جس کی جذباتی اور ذہنی شرکت کے بغیر اچھے سے اچھا ڈراما

بھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔"[1]

بیسویں صدی میں ڈرامے کی دنیا میں چند ایسے ڈراما نگار ابھرے جنھوں نے انگریزی ادب کا براہ راست مطالعہ کر کے فن ڈراما نگاری کو ایک نیا تعمیری رُخ دیا۔ انھوں نے قدیم و جدید اسٹیج کا گہرا جائزہ لیا اور جدید اسٹیج کے تقاضوں کے پیش نظر نئے ڈرامے لکھے۔ ان میں ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ڈاکٹر عابد حسین، فضل الرحمٰن، پروفیسر محمد مجیب، قدسیہ زیدی، کرشن چندر، حبیب تنویر اور ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔

ڈاکٹر اشتیاق حسین نے مغربی ڈراما نگار برنارڈ شا اور ابسن کا تتبع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ڈرامے 'گناہ کی دیوار' اور 'نقش آخر' مشہور ہیں۔ اپنے ڈراموں میں کسی نہ کسی سماجی مسئلے کو پیش کرتے ہیں لیکن ان کے کردار انتہا پسندی کے شکار ہیں۔ اسکول کے اسٹیج پر ان کے ڈرامے پیش کیے گئے۔

ڈاکٹر عابد حسین نے ڈرامے کے ذریعہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل کو عصری تقاضوں کے مطابق بنانے اور ہندوستان میں معاشرتی پستی اور قدامت پسندی کو ختم کرنے پر زور دیا۔ اس سلسلے میں ان کا ڈراما 'پردۂ غفلت' خاصا اہم ہے۔ یہ ڈراما کالجوں کے اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ ایک مختصر ڈراما شریر لڑکا، جس میں بچوں کی ابتدائی تعلیم و تربیت پر زور دیا گیا ہے، اسکولوں میں اسٹیج پر دکھایا گیا۔

محمد فضل الرحمٰن کو انگریزی ادب سے کافی دلچسپی تھی اس لیے انھوں نے اپنی توجہ زیادہ تر مغربی ڈراموں کے ترجموں کی طرف صرف کی لیکن اس کے باوجود ہندوستانی اسٹیج پر ان ترجموں کو اجنبی معلوم نہ ہونے دیا۔ انھوں نے بھی اصلاحِ معاشرہ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ 'پردہ' "ظاہر و باطن"، 'نئی روشنی' اور 'حشرات الارض' ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔

محمد مجیب کی حقیقت بیں نگاہ نے اسٹیج کے لوازم کو مدنظر رکھتے ہوئے مسائل زندگی کو خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ 'حبہ خاتون'، 'ہیروئن کی تلاش'، "آزمائش اور 'خانہ جنگی'، کا شمار اردو کے

---

[1] آج کل ڈراما نمبر، ۱۹۵۹ء ص ۹

مشہور ڈراموں میں ہوتا ہے۔ 'کھیتی'، 'انجام'، اور 'دوسری شام' میں فرد اور سماج کی کشمکش دکھائی گئی ہے۔

قدسیہ زیدی نے ملکی اور غیر ملکی ڈراموں کو اردو قالب میں ڈھالا۔ 'گڑیا گھر'، 'خالد کی خالہ' اور 'شکنتلا' ان کے کافی مشہور و مقبول ڈرامے ہیں جن کو انھوں نے اسٹیج کے تقاضوں کے پیش نظر اردو میں منتقل کیا۔ انھوں نے ہندوستانی تھیئٹر بھی قائم کیا جس سے اردو اسٹیج کو ایک سہارا ملا۔

کرشن چندر کا 'دروازے کھول دو'، قومی یک جہتی کی ایک اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ یہ ایک ڈراما ہے۔ انھوں نے انسانی تنگ نظری اور نفع خوری جیسی خرابیوں کو دلکش انداز میں پیش کیا ہے۔ زبان بھی اچھی استعمال کی ہے اور مکالمے سادہ مگر اثر انگیز ہیں۔

حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' اپنی نوعیت کا ایسا ڈراما ہے جو سولہ برس میں پچاس بار اسٹیج پر دکھایا گیا۔ اس کو لکھتے وقت ڈراما نگار کے سامنے دو مقصد تھے۔ پہلا نظیر کو آگرے کے عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا' دوسرے آگرے کی زبوں حالی اور اقتصادی زوال کی تصویر کشی کرنا۔ اپنے ان دونوں مقاصد میں وہ کامیاب ہوئے۔

ڈاکٹر محمد حسن اردو کے ان چند ڈراما نگاروں میں ہیں جن کو اسٹیج کا خاصا تجربہ ہے۔ انھوں نے زیادہ تر ڈرامے اسٹیج کو پیش نظر رکھ کر لکھے ہیں۔ "پیسہ اور پرچھائیں" ان کے ایک ایکٹ کے مجموعے کا نام ہے۔ 'کہرے کا چاند' غالب کی زندگی پر کامیاب ڈرامائی تخلیق ہے۔ 'سرخ پردے'، 'محل سرا'، 'موم کے بت'، اور 'فٹ پاتھ کے شہزادے'، حقیقی زندگی کے آئینہ دار ہیں۔ محمد حسن کے ڈراموں میں مکالمے رواں اور پُر زور ہیں۔ کرداروں میں پختگی پائی جاتی ہے۔ کشمکش اور تصادم اور عمل کی خصوصیت نے ان کے ڈراموں میں جان ڈال دی ہے۔

اسٹیج ڈرامے میں دلچسپی پیدا کرنے اور اس کو مقبول بنانے میں لوک تھیئٹر، لٹل تھیئٹر، رومن تھیئٹر، پیوپلس تھیئٹر، القاضی کے 'اسکول آف ڈراما' اور انڈین پیوپلس تھیئٹر ایسوسی ایشن نے اہم رول ادا کیا۔ اپٹا کے ہندوستانی گروپ کے معروف ڈراما نگار خواجہ احمد عباس تھے جن کا ڈراما زبیدہ، دور دور تک 'اپٹا' کی شہرت کا سبب بنا۔ اپٹا کا ایک اور مقبول ڈراما علی سردار جعفری کا 'یہ کس کا خون ہے'، بمبئی کے اسٹیج پر کئی بار پیش ہوا۔ اس کے علاوہ دوسرے شہروں میں بھی کھیلا گیا۔

'اپٹا' کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ڈرامے کو عوام تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ بنایا اور اس کو نئے تجربوں سے سنوارا۔ پرتھوی تھیئٹر نے بھی اسٹیج پر ڈرامے پیش کر کے ایک قابل قدر خدمت انجام دی۔ اپنے زمانے کا یہ مشہور تھیئٹر رہا ہے۔ القاضی نے بھی اسٹیج ڈراموں کے ذریعہ کافی شہرت حاصل کی اور اس میں ایک اہم مقام حاصل کیا۔

۳۷-۱۹۳۶ء کے قریب جب آل انڈیا ریڈیو کے ذریعہ نشریات کا آغاز ہوا تو نشری ڈراموں کا سلسلہ شروع ہوا۔ سید امتیاز علی تاج، عشرت رحمانی، فضل حق قریشی، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، اوپیندر ناتھ اشک، شوکت تھانوی، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی، سلام مچھلی شہری، رضیہ سجاد ظہیر اور صالحہ عابد حسین کے نام نشری ڈراموں میں قابل ذکر ہیں۔

قدیم اسٹیج ڈرامے کی روایت ختم ہو جانے کے بعد ایکانکی ڈرامے پر خاص توجہ دی گئی جس کو پہلے فلم اور پھر ریڈیو ڈرامے کے جدید تقاضے کی تحریک نے اسے آگے بڑھایا۔ ایکانکی ڈرامے لکھنے والوں میں پطرس بخاری، علی سردار جعفری، سید علی ظہیر، سید عابد علی عابد، عشرت رحمانی، صالحہ عابد حسین اور ڈاکٹر محمد حسن کے نام اہم ہیں۔

اندر سبھا سے لے کر موجودہ دور تک اردو ڈراما نگاری نے جو سفر طے کیا یہ اس کا مختصر سا تاریخی و تنقیدی جائزہ ہے جس میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ کوئی کڑی چھوٹنے نہ پائے اور ان اہم ڈراما نگاروں کے کارناموں کا ذکر کر دیا جائے جنھوں نے کسی نہ کسی شکل میں اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک نمایاں حصہ لیا ہے۔

خوش آیند بات یہ ہے کہ ایک بار پھر اسٹیج ڈرامے کی طرف لوگوں کا رجحان بڑھ رہا ہے اور مستقبل میں اس کے امکانات روشن نظر آتے ہیں۔

ڈاکٹر سید محمد ہاشم

"مقدمہ شعر و شاعری" میں حالی کی نظری تنقید سے متعلق کچھ وضاحتیں

حالی اردو تنقید کے پہلے نظریہ ساز ہیں۔ ان کی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری جدید اردو تنقید کا نقش اول ہے۔ انھوں نے عربی و فارسی نقادوں سے براہ راست اور انگریزی ناقدین سے بالواسطہ و محدود استفادہ کیا تھا اسی لیے اعشیٰ، اصمعی، قدامہ، ابن رشیق، ابن خلدون و فارسی کے اساطین ادب پر گفتگو کے دوران وہ تفصیل کے ساتھ نہایت دقیق و لطیف نکات بیان کرتے ہیں اور سوئن، بائرن، ملٹن، شیکسپیئر، کولرج، میکالے اور ورڈزورتھ وغیرہ کے بارے میں بہت کچھ جاننے کی کوشش کے باوجود اکثر جگہ وہ سطحیت، نقص، ابہام، کشمکش اور تضاد کا شکار ہوئے ہیں اس پر مستزاد یہ کہ فکری اساس مشرقی ہونے کے باوجود اپنے پیرو مرشد سرسید کی طرح وہ بھی کبھی کبھی مغرب زدگی کی سرحدوں سے جا ملے ہیں وہ ادب میں سرسید کے اصلاحی مشن کے علمبردار تھے۔ سرسید نے اپنے مقالات میں اردو شاعری کا دھرا بدلنے، اس میں نیچرل مضامین داخل کرنے اور شعرا کو افادی نقطۂ نظر اپنانے پر زور دیا تھا۔ حالی نے بھی "مسدس" لکھ کر سرسید کے لیے یوم حشر کی آسانی پیدا کر دی تو دوسری طرف غم و یاسیت کے پیکر اور زوال پذیر مسلم معاشرہ کے ضمیر کو جھنجوڑنے اور بیدار کرنے میں بھی "مسدس" نے اہم رول ادا کیا اور اسی کے ذریعہ حالی

نے عملاً یہ ثابت کر کے دکھا دیا کہ "شعر کی تاثیر مسلم ہے" اور شاعری سے واقعی بڑے بڑے کام لئے گئے ہیں۔ وہ اسی اصلاحی مقصد سے اپنی اصلاح شدہ شاعری کے دیوان کا مقدمہ لکھنے بیٹھے تھے اور اگرچہ اس سے پہلے بھی دوبارہ وہ اپنے نظریۂ شاعری پر روشنی ڈال چکے تھے لیکن یہ مقدمہ اتنا طویل اور اس کے مباحث اتنے اہم ہو گئے کہ سے الگ سے (۱۸۹۳ء میں) کتابی صورت میں شائع کرنا پڑا۔ اس کی اہمیت یہ ہے کہ ہمارے بزرگ ناقدین نے بجا طور پر اسے اردو تنقید کا "مینی فیسٹو" قرار دیا ہے۔ اس کتاب میں حالی نے تنقید سے متعلق سنجیدہ بحثیں کی ہیں۔ اگرچہ ان کا نقطۂ نظر مکمل طور پر اصلاحی ہے تاہم مسدس کے پرجوش انداز کے برخلاف یہاں وہ شاعری کو سنڈاس کا ناپاک دفتر کہنے والے حالی نہ رہے۔ یہاں وہ شاعر حالی اور سنجیدہ نقاد حالی بن کر ابھرے۔ اور لسانیات سرسید کا اثر ان کی شعری جبلت کو برانگیختہ کرنے سے بھی روک نہ سکا۔ ان کے یہاں انگریزی ادبا و شعرا کا ذکر متعدد بار ہوا ہے لیکن وہ اس ادب کی روح کو پوری طرح سمجھ نہ سکے۔ یہ ان کی کمزوری یا نقص نہیں بلکہ اپنے محدود وسائل اور اس سلسلہ کا نقش اول ہونے کے سبب وہ جو کچھ بھی مطالعہ کر سکے، قابلِ قدر ہے وہ فطری شاعر تھے اور اعلیٰ درجہ کی شاعری کے رمز شناس تھے اس لیے اردو شاعری سے متعلق کہیں کہیں وہ اپنے انگریز مورخین ملٹن کولرج اور ورڈز ورتھ سے زیادہ اپیلنگ نکتے بیان کر گئے۔ مغرب سے قطع نظر مشرقی تنقید اور بالخصوص اردو میں تنقید پر مربوط خیالات و نظریات پر حالی کے وقت تک کوئی کتاب نہیں لکھی گئی تھی، بعض شعرا نے اپنے نظریۂ شاعری سے متعلق چند اشارے کئے تھے، یا تذکروں میں ایک دو جملوں میں تذکرہ نگاروں کی رائیں موجود تھیں یا چند دیباچے اور ایک بالکل حالی ہی کے زمانے کی تصنیف آبِ حیات۔ یہ تھا اردو کا کل تنقیدی سرمایہ۔ حالی نے اردو تنقید میں یہ کتاب لکھ کر انقلاب آفریں کارنامہ انجام دیا جس میں تنقیدی اصولوں سے بھی بحث کی گئی اور ادوار کے بجائے اصناف کو موضوع بنا کر ان کی عملی تنقید بھی کی گئی اور سچی بات یہ ہے کہ حالی کی نظریاتی تنقید سے زیادہ جاندار مقدمہ کی عملی تنقید ہے اس باب میں شبلی، حالی سے بڑے عالم، تجزیاتی ذہن کے مالک اور حالی کی "گہرائی کے مقابلے میں گیرائی" کی صفت سے

متصف ہونے کے باوجود حالی کے درجہ کو نہیں پہنچتے اور تنقید کے امام بہر حال حالی ہی رہتے ہیں۔

سرسید کے اثر سے حالی نے شاعری کو مفید بنانے، اس سے زندگی سدھانے، سنوارنے کا کام لینے، شاعری کو اخلاق کا نائب مناب اور قومی اصلاح کا ذریعہ بنانے اور آئندہ کے لیے شاعری کا یہی معیار متعین کرنے کی خاطر مقدمہ لکھا اور جیسا کہ عرض کیا گیا ان کی فکری اساس مشرقی ہی تھی۔ یہ بھی سرسید ہی کا اثر تھا کہ کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی میں ہونے والے مناظموں سے وابستگی کے نتیجہ میں وہ نیچرل مضامین اور سادہ اسالیب کے گرویدہ ہو گئے تھے اور ان اصطلاحات کے سلسلے میں ابہام کا شکار ہونے کے باوجود سرسید کی اس مشعل کو لے کر آگے بڑھتے رہے اور شاعری میں نیچر پر اصرار کرتے رہے سرسید اور حالی دونوں نے لکھنوی ادب کی خارجیت اور صناعی سے معمور ادب کو غدر کی تباہی سے جاں بلب معاشرہ کے لیے مضر سمجھا اور حالی نے مسدس میں ذرا تلخ لہجہ میں اس کی خرابی کی نشاندہی کی اور مقدمہ میں بالخصوص اس کی عملی تنقید میں دلائل کے ساتھ اس کی کمزوریوں کو اجاگر کیا۔ حالی نے مقدمہ میں الفاظ و معانی کی بحث بھی اسی وجہ سے اٹھائی کہ لکھنؤ کی معنی سے عاری صنعت گری کی اصلیت کو بے نقاب کر سکیں اور شاعری کے لیے الفاظ کے ساتھ ساتھ بلکہ مقدم طور پر معنی کو بھی اہمیت دے سکیں۔

مقدمہ کے اہم مباحث میں شعر کی تعریف و ماہیت، شعر کی عظمت و تاثیر، شعر میں وزن اور قافیہ کی ضرورت، لفظ و معنی کا رشتہ، تخیل، مطالعۂ کائنات، تفحص الفاظ، سادگی اصلیت، جوش، تخلیقی عمل و تجربہ۔ بیان و بدیع کے مسائل، اصناف پر تنقید کے دوران اعلیٰ و ارفع شاعری کی حیثیت سے مثنوی، غزل مرثیہ اور رباعی کی اہمیت کا اعتراف، فنی طریق کار سے قطع نظر شاعری کا سوسائٹی اور زندگی سے تعلق شاعری اور اخلاق، موضوعی اعتبار سے عربی شاعری کے ارتقا کا اجمالی جائزہ، بری سوسائٹی اور بری شاعری ایک دوسرے کو کیسے نقصان پہنچا سکتی ہیں اور اردو کی موجودہ شاعری کو بہتر کیسے بنایا جا سکتا ہے وغیرہ شامل ہیں جنھیں حالی نے حتی المقدور مشرقی و مغربی

شعر و نقد سے استدلال کرنے بڑی متانت، دیدہ ریزی اور دلیری سے پیش کیا وہ مباحث کے دوران جگہ جگہ اختلاف کرنے کے باوجود حالی کے خلوص و تنقیدی نقطۂ نظر کا بہر حال اعتراف کرنا پڑتا ہے۔

"مقدمہ" میں شاعری سے متعلق حالی کا ایک اصلاحی نصب العین رہا ہے جو چیز اس سے میل کھاتی ہے حالی اسے قبول کر لیتے ہیں باقی چیزوں کو مسترد یا نظر انداز کرنے میں انھیں کوئی باک نہیں ہوتا۔ شعر کی تعریف کے سلسلہ میں بھی ان کا یہی رویہ رہا ہے عربی و فارسی کی ہزار بارہ سو سال پرانی ادبی روایت میں شعر کی ماہیت اور تعریف پر طرح طرح سے کلام کیا گیا ہے اور علمائے شعر و ادب کی مختلف آرا سامنے آئی رہی ہیں ان آرا میں بیشتر کا اتفاق اس پر ہے کہ "وہ کلام موزوں جو بالارادہ کہا گیا ہو اور جذبات انسانی کو برانگیختہ کرتا ہو شعر ہے۔" اس طرح کی تعریفیں حالی کے مخصوص نصب العین کی ہمنوا نہیں تھیں اس لیے عربی و فارسی ادب سے بھرپور استفادہ و استدلال کرتے رہنے کے باوجود اس مسئلۂ خاص میں حالی نے مشرقی ادب کی تمام تعریفوں سے قطعہ صرف نظر کیا ہے اور میکالے کے افکار کو شعر کی تعریف میں متعین کرنے میں تمام مواد کی حیثیت سے استعمال کرتے ہوئے بحث کو تشنہ چھوڑ دیا ہے۔

"شاعری جیسا کہ دو ہزار برس پہلے کہا گیا تھا ارسطو نے کہا تھا ایک قسم کی نقالی ہے جو اکثر اعتبارات سے مصوری، بت تراشی اور ناٹک سے مشابہ ہے .... شاعری کا میدان وسیع اس قدر ہے کہ بت تراشی مصوری اور ناٹک یہ تینوں فن اس کی وسعت کو نہیں پہنچ سکتے ... نفس انسانی کی باریک، گہری اور پوشیدہ کیفیات صرف الفاظ ہی کے ذریعہ ہو سکتی ہیں ... شاعری کائنات کی تمام اشیائے خارجی اور ذہنی کا نقشہ اتار سکتی ہے ... شاعری ایک سلطنت ہے جس کی قلمرو اسی قدر وسیع ہے جس قدر خیال کی قلمرو۔"

(مقدمہ ص۰۴)

"ایک دوسری مختصر تعریف کے تحت جو خیال ایک غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعہ سے اس لیے ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سن کر خوش یا متاثر ہو۔ وہ شعر ہے خواہ نظم میں ہو اور خواہ نثر میں۔" صنہ؟

وزن پر گفتگو کے دوران حالی نے مشرقی روایت سے انحراف کیا ہے۔ عربی و فارسی میں وزن کو شعر کا ضروری جزو قرار دیا گیا اور شاعری کی تعریف میں شامل رکھا گیا ہے۔ حالی نے اسے 'ضروری' کے دائرہ سے نکال کر 'مستحسن' کے زمرہ میں رکھ دیا۔ اس بحث کو اٹھا کر وہ بہت خوبصورتی سے ارتقائی منازل طے کراتے ہوئے مشرقی ادب کی روایتی نہج کے برخلاف ایک انقلابی نتیجہ پر پہنچ جاتے ہیں:

"ہمارے ملک میں فی زمانہ شاعری کے لیے ضرورت ایک شرط یعنی موزوں طبع ہونا درکار ہے۔۔۔ مگر فی الحقیقت شعر کا پایہ اس سے بمراتب بلند تر ہے۔"

"شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لیے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔۔۔ البتہ اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔۔۔ وزن سے بلاشبہ شعر کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے۔" (۳۷۔۳۶)

"انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے ہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک شعر دوسرا نظم۔ اور جس طرح ان کے وزن کی شرط پوئٹری کے لیے نہیں بلکہ ورس کے لیے ہے اسی طرح ہمارے یہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہیے۔" (۲۶)

حالی مغرب پسندی اور اپنے اصلاحی مقصد کے غلبہ کے تحت کبھی کبھی جادۂ اعتدال

سے ہٹ جاتے ہیں اور وہ محض وزن کی اہمیت ہی کو کم نہیں کرتے بلکہ شعر کی تعریف بدلنے سے بھی انھیں ہچکچاہٹ نہیں ہوتی۔ ان کے نزدیک "شعر موثر ہونا چاہیے' خواہ نثر میں ہو یا نظم میں۔"

قافیہ شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں' اس سلسلے میں مشرقی علمائے ادب کے درمیان اختلاف رائے رہا ہے لیکن کثرت آرا اس کے لزوم کے حق میں نہیں ہے۔ یہ بڑا طبقہ قافیہ کو اضافی چیز سمجھتا ہے۔ حالی بھی قافیہ کو ضروری نہیں سمجھتے بلکہ اس کی سخت قید کے سبب عمل شعر کو پہنچنے والی جراحت پر متاسف نظر آتے ہیں اور اس کے خلاف تفصیل سے اظہار خیال کرتے ہیں۔ (۳۸ - ۳۷)

مقدمہ شعر و شاعری کے جن مباحث نے اس کی مقبولیت و اہمیت کو بام عروج پر پہنچایا ان میں شاعری کے لیے حالی کی پیش کردہ تین شرطوں تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ اور اچھی شاعری کی تین خوبیوں سادگی، اصلیت اور جوش کو بنیادی حیثیت کے طور پر اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ جہاں تک شرائط کا تعلق ہے یہ نئی نہیں ہیں' تمام بڑے شعرا ان خصوصیات سے متصف رہے ہیں اور ان شعرا ہی کے کلام سے تلاش کرکے اور نئے نام دے کر حالی نے انھیں اردو میں باقاعدہ طور پر پیش کیا ہے۔ حالی کا تنقیدی نظام انھیں شرائط کے گرد گھومتا ہے لیکن یہ شرائط اور خوبیاں خود محتاج تجزیہ ہیں۔

ان شرطوں میں تخیل یا قوت متخیلہ سب سے اہم ضروری اور مقدم ہے بقول حالی: یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و استقبال کو اس کے لیے زمانۂ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ تخیل کی قوت جس شاعر میں جس قدر اعلیٰ یا ادنیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری بھی اعلیٰ یا ادنیٰ درجہ کی ہوگی۔ اس قوت کے بغیر کوئی شخص شاعر کہلانے کا مستحق ہرگز نہیں ہوسکتا... تخیل ہی کے ذریعہ شاعر نئے پیکر تراشتا اور پرانے پیکروں کے لیے نئے معانی پیش کرتا ہے' اسی سے انسانی جذبات شعری اسلوب میں جلوہ گر ہوتے ہیں اور نت نئی اختراعات اسی کی رہین منت ہیں۔"

تخیل ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔

حالی نے تخیل کا تقریباً پورا ہی تصور کو لرج سے لیا ہے اور اسے پوری طرح سمجھا بھی ہے اسی لیے اس پورے سلسلۂ کلام میں ایک غیر معمولی ربط بھی ہے اور دوسرے حصوں کی بہ نسبت یہ حصہ تکرار سے بھی پاک ہے۔ تخیل ایک بے لگام گھوڑے کی مانند ہوتا ہے جو شاعر کو انتہائی بلندیوں تک اڑائے لئے جاتا ہے۔ اگر شاعر کی پرواز کو آزاد چھوڑ دیا جائے تو شاعری کا اعتدال پر رہنا ممکن نہیں رہتا اور وہ طرح طرح کی خرابیوں سے دوچار ہوتی ہے مثلاً خیال کی لامحدود پرواز اسے حدِ امکان سے پرے کی سیر کرائے گی۔ شاعر جب ان خیالات کو شعر کے پیکر میں ڈھالے گا تو وہ انسانی دماغ سے بالاتر شعری پہیلیاں ہو جائیں گی۔ شعری وسائل میں یہ لامحدودیت یا عدم توازن دور از کار تشبیہات اور بعید از فہم استعارات اور تعقید و غرابت وغیرہ سے معمور پیش کش کو جنم دے کر انسانی ذہن سے فاصلہ پر منحصر اسلوب پر منتج ہوگی۔ لہٰذا "قوت ممیزہ" کے عنوان سے حالی نے شاعر کے اندر اعتدال کی صفت کی نشاندہی کرتے ہوئے قوت متخیلہ کو قوت ممیزہ کا محکوم ہونے کی تاکید کی ہے۔ بقول حالی "قوت ممیزہ قوت متخیلہ کو بے قابو ہونے سے روک کر اعتدال پر رکھتی ہے اور شاعر کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔" حالی کا خیال ہے کہ شاعر کے پاس حقائق و واقعات کا ذخیرہ ہو تو اس سے قوت متخیلہ کو اعتدال پر رکھنے میں بطور خاص مدد ملتی ہے۔ حالی کے مطابق قوت ممیزہ کوئی بیرونی قوت نہیں بلکہ ایک ایسی صلاحیت ہے جو شاعر کو یہ احساس دلاتی ہے کہ محض لفاظی اور صنعت گری کے بجائے مناظر قدرت اور مظاہر فطرت میں پھیلے ہوئے ہزاروں ولولہ انگیز نکتوں میں سے ہی چند کا انتخاب کرکے ان سے اپنی شاعری کو حقیقی

غذا پہنچائے۔ اس کے علاوہ انسانی جذبات واحساسات کے مختلف گوالف اورنیرنگیاں بھی شاعری کے لیے بہترین خام مواد کا کام کرسکتے ہیں، یہی نیچر ہے

شاعر کے لیے نیچر کا خزانہ ہر وقت کھلا ہوا ہے اور قوت متخیلہ کے لیے اس کی اصلی غذا کی کچھ کمی نہیں۔ پس بجائے اس کے کہ وہ گھر میں بیٹھ کر کاغذ کے پھول پنکھڑیاں بنائے اس کو چاہیئے کہ پہاڑوں اور جنگلوں میں اور خود اپنی ذات میں قدرت حق کا تماشا دیکھے جہاں بھانت بھانت کے اصلی پھول اور پنکھڑیوں کے لازوال خزانے موجود ہیں۔

حالی نے قوت ممیزہ کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ اوّل شاعر کا تنقیدی مزاج کہ وہ اعتدال اور بے اعتدالی میں فرق کر سکے اور فکر واسلوب دونوں اعتبار سے شاعری کو توازن عطا کر سکے۔ دوسرے جیسا کہ اس اقتباس سے ظاہر ہے نیچر کا مطالعہ یا مطالعہ کائنات، کہ اس کی مدد سے شاعر "اصلیت" پر مبنی ٹھوس پیکر تراش سکے اور تخیل کو بے اعتدالی اور دور از کار خیالات سے محفوظ رکھ سکے۔ بالفاظ دیگر مطالعہ کائنات خود حالی کے نزدیک بھی شاعری کی دوسری شرط نہیں بلکہ پہلی شرط کی تکمیل کا ایک وسیلہ ہے۔ حالی کا مقصد بات کہنا تھا۔ اصطلاحیں پیش کرنا نہیں۔ اصطلاحوں کی زد میں آکر تو وہ خود بھی ابہام کا شکار ہوئے اور ان کا مطالعہ کرنے والے بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکے اور دوسری شرط کے طور پر شاعری کی یہ شرط دہرائی جاتی رہی۔

"مطالعہ کائنات" کے تحت حالی نے وہی باتیں ذرا زیادہ وضاحت سے دہرائی ہیں جو مندرجہ بالا اقتباسات میں قوت ممیزہ کے باب میں وہ کہہ چکے تھے۔ یعنی نسخۂ کائنات اور نسخۂ فطرت انسانی کا گہری نظر سے مطالعہ۔ بقول حالی اس مطالعہ کے نتیجہ میں شاعر تخیل کی مدد سے ان خواص وکیفیات کا مشاہدہ کر سکتا ہے جو عام نظروں سے مخفی ہوں اور مشق وممارست سے فکر میں یہ طاقت پیدا کر سکتا ہے کہ دو متحد چیزوں میں اختلاف یا مختلف چیزوں میں اتحاد کی خاصیتیں فوراً اخذ کر سکے"۔ ظاہر ہے جو شاعر نیچر کے اس مطالعہ سے

بے بہرہ اور قدرت کے بے بہا خزانوں میں نہاں اسرار کے انکشاف کے تجربے نابلد ہو گا
وہ لفظی بازی گری اور بیان و بدیع کی صناعی کے علاوہ اور پیش بھی کیا کر سکے گا۔ اس
سلسلے میں لکھنوی شاعری حالی کا ہدف بنی اور ردعمل کے طور پر حالی بھی لکھنو پسند حضرات
کے عتاب کا شکار ہوئے۔

نیچر کے اس مطالعہ کے بعد شاعری بے اصل، ہوائی اور خلائی نہ رہے گی بلکہ
شاعر جو بھی خیال پیش کرے گا وہ کسی نہ کسی درجہ میں ٹھوس بنیادوں پر مبنی ہو گا۔ اسی
چیز کو حالی نے "اصلیت" کے نام سے یاد کیا ہے اور اسے شعر کی خوبیوں میں شمار کیا
ہے۔ مطالعۂ کائنات پر گفتگو کے دوران سر والٹر اسکوٹ کی شاعری کا ذیلی عنوان
دے کر اس کی شاعری کی اہم خصوصیات میں ایک مطلب کو نئے اسلوب میں ادا
کرنے کے علاوہ دوسری خاصیت یہی "اصلیت" قرار دی ہے۔

تفحص الفاظ حالی کی تیسری شرط ہے۔ اس کے تحت شاعر کے لیے لازم ہے کہ
وہ زبان کے ضروری حصہ پر حاوی ہو۔ اس کے پاس الفاظ کا وافر سرمایہ ہو۔ اس
ذخیرہ سے چیدہ و برگزیدہ، بہترین اور بلیغ ترین الفاظ منتخب کر کے شعر کی لڑی میں
اچھوتے اور سحر انگیز انداز میں پیش کر سکے۔ حالی کہتے ہیں:

> "شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے
> طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی
> تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے۔"
>
> اور باوجود اس کے اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر
> کرے ... جو شاعر ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ
> کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں آ سکتی۔ (۵۰)

الفاظ کی تلاش و جستجو اور غور و خوض میں نہایت احتیاط سے کام لینے پر اچھا شاعر اس
نازک ترین لیکن دشوار ترین مرحلہ سے خوبصورتی سے گزر جاتا ہے اور کلام مکمل کر لینے کے
بعد لذت، استعجاب، تاثر حیرت ناکی کی خاطر وہ اسے قطع و برید کے سخت جراحی عمل

سے گذرتا ہے۔

اسی بحث کے ضمن میں الفاظ کی اہمیت سے متعلق حالی نے لفظ و معنی کی ترجیح کا مسئلہ اٹھایا ہے۔ ابن خلدون اور ابن رشیق وغیرہ کے حوالے بھی زیر بحث آئے ہیں یہاں بھی حالی لکھنؤ کی لفظ پرستی کے برخلاف معنی کو ترجیح دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

حالی نے دُنیا کے بڑے شعرا کے کلام کی مقبولیت کا راز سادگی، اصلیت اور جوش میں مضمر بتایا ہے۔ اور یہ تینوں خصوصیات انھوں نے ملٹن کے حوالے سے پیش کی ہیں۔ یہاں حالی پھر اصطلاح کے چکر میں گرفتار ہو کر ابہام اور خلط مبحث کا شکار ہوئے ہیں۔ باتیں انھوں نے بہت اچھی کہی ہیں یعنی یہ کہ جو بھی خیال پیش کیا جائے ٹھوس حقائق سے تعلق رکھتا ہو۔ (اصلیت) دل کی گہرائیوں اور جذبات کے تلاطم کے نتیجہ میں وجود میں آیا ہو۔ (جوش) الفاظ اور اسلوب کے اعتبار سے ایسا ہو کہ سننے والے کو سمجھنے میں پریشانی نہ ہو اور ہر شخص اپنے معیار کے مطابق اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ (سادگی) شاعر کے دل کی کیفیت سامع کے دل کی حالت بن جائے۔ اتنی عمدہ باتیں کہنے کے لیے انھوں نے کولرج کے توسط سے ملٹن کی جو اصطلاحات اخذ کیں ان کا نہ تو وہ صحیح ترجمہ ہی کر سکے اور نہ ہی ملٹن کی ترجمانی کر سکے۔ اب ہم بجائے اس کے کہ ملٹن اور کولرج سے غلط استنباط کے لیے حالی کو موردِ الزام ٹھہراتے رہیں ان اصطلاحوں کو حالی کی اپنی اصطلاحیں اور ان کے اپنے افکار جیسا کہ اصلاً وہ ہیں، سمجھ لیں تو حالی کی قدر و قیمت پر بھی حرف نہیں آئے گا اور غیر ضروری مباحث (جن سے بہتر یہ ہے کہ ملٹن اور کولرج وغیرہ کے افکار کو اردو میں منتقل کیا جائے) کا سدباب بھی ہو سکے گا۔

غالباً اب حالی کی پیش کردہ خوبیوں کو سمجھنا زیادہ آسان ہو سکے گا۔

سادگی:

سادگی سے حالی کی مراد یہ ہے کہ خیال اور پیش کش دونوں اعتبار سے کلام اتنا صاف اور عام فہم ہو کہ اعلیٰ اور اوسط درجہ کے لوگ اسے یکساں طور پر سمجھ کر اس سے لذت اور حظ اٹھا سکیں۔ بقول حالی:

خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو۔ الفاظ جہاں تک ممکن ہو، تحاور اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہوں۔ جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہوگی اسی قدر سادگی کے زیور سے معطل سمجھی جائے گی۔ (۶۴)

"تحاور اور روزمرہ کی بول چال سے عوامی اور سوقیانہ بول چال نہیں بلکہ وہ الفاظ و محاورات مراد ہیں جو خاص و عام دونوں کی بول چال میں عامتہ الورود ہیں"

"سادگی سے صرف لفظوں ہی کی سادگی مراد نہیں ہے بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ہونے چاہئیں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجائش نہ ہو" (۶۰)

اصلیت:

"اس سے غرض یہ ہے کہ خیال کی بنیاد ایسی چیز پر ہو جو درحقیقت کچھ وجود رکھتی ہو الفاظ و معنی دونوں اعتبار سے یہ لحاظ رکھنا ضروری ہے"
جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدہ میں یا محض شاعر کے عندیہ میں یا تو فی الواقع موجود ہو یا موجود محسوس ہوتا ہو" (۶۵)

جیسا کہ مطالعہ کائنات کے تحت گذشتہ سطور میں والٹر اسکاٹ کی شاعری کے ضمن میں کہا جا چکا ہے، حالی کے نزدیک ٹھوس حقایق سے اخذ کردہ خیالات اصلیت کے زمرہ میں آتے ہیں یعنی شاعری میں مظاہر قدرت و مناظر فطرت اور انسانی نفسیات کے لطیف نکات یا دیگر حقایق کائنات سے متعلق پہلوؤں پر مبنی خیالات کی حسین ترین انداز میں مرقع کشی کرنا ہی اصلیت ہے۔ ایک اور جگہ حالی نے اصلیت کی اس خوبی کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

جو شخص شعر کی ترتیب میں اصلیت کو ہاتھ سے نہیں دیتا اور محض ہوا پر

اپنی عمارت کی بنیاد نہیں رکھتا، وہ اس بات پر قدرت رکھتا ہے کہ
ایک مطلب کو جتنے اسلوبوں میں چاہے بیان کرے۔ (۵۰)

اصلیت سے محرومی کے نتائج کا تذکرہ کرتے ہوئے حالی نے لکھا ہے کہ

جب قوت متخیلہ کو اس کی معتاد غذا (نیچر یا مطالعہ کائنات) نہیں ملتی تو وہ غیر معتاد غذا پر ہاتھ ڈالتی ہے۔ خیالات دور از کار جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا، تراش کر بہ تکلف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے۔ (۶۰)

اس کے اثبات میں حالی نے بہ دلائل ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو قصیدہ نگاروں اور لفظ پرست غزل گویوں نے بے پر کی اڑائی تھی اور ایسے دور از کار خیالات پر اپنے اشعار کی بنیاد رکھی تھی جن کا حاصل پیچیدگی کے سوا کچھ نہیں تھا اسی لیے ان کا کلام اصلیت سے دور جا پڑا۔

جوش :

تیسری خوبی جوش ہے یعنی شعر جوش سے بھرا ہوا ہو، اس سے صرف یہی مراد نہیں کہ شاعر نے جوش کی حالت میں شعر کہا ہو یا شعر سے شاعر کا جوش ظاہر ہوتا ہو بلکہ اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ جو لوگ مخاطب میں شعر ان کے دل میں جوش پیدا کرنے والا ہو۔ (۶۲)

"جوش سے یہ مراد ہے کہ ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے مضمون نہیں باندھا ہے بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں بندھوایا ہے۔ (۶۹)

حالی کا خیال ہے کہ کلام کو پر جوش بنانے کے لیے جوشیلے الفاظ ضروری نہیں بلکہ نرم ملایم اور دھیمے الفاظ میں بھی زبردست جوش پنہاں ہو سکتا ہے، شاعر کی زبان پر مہارت اور قدرت، کلام اس میں بہت اہم کردار ادا کرتی ہے اسی لیے حالی نے لکھا ہے کہ دھیمے الفاظ

میں جوش قایم رکھنا میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا ہے جو زبردست قدرت بیان کا متقاضی ہے۔

غرض جوش جس کی مختلف وضاحتوں میں حالی کے نظریہ کا خواب پریشان ہوگیا یہ ہے کہ دل سے نکل کر دل میں بیٹھنے اور اثر کرنے والی بات اور سامع کے دل میں وہی جذبات موجزن ہوجانا جن سے شاعر دوچار ہے، جذبہ کی صداقت اور اس کی اثر انگیز ترسیل اور پُرسوز لب و لہجہ۔ یہی عناصر جوش کے زمرہ میں داخل ہیں۔

اس نئے خیال کے پیش نظر کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ حالی کی ترتیب کو بدل کر نئی ترتیب اس طرح قایم کریں :   اصلیت، جوش اور سادگی۔

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی

نقدِ میر کا نیا تناظر

شعر شور انگیز

میر تقی میر کی شاعری کی تنقید: انتخاب اور تشریح و تعبیر پر مبنی اس کتاب کی وجہ تسمیہ نہ تو میر کے موضوعات' مضامین اور فکری رویے سے تعلق رکھتی ہے اور نہ میر کی صناعی اور شعری طریق کار سے۔ شور انگیزی کی صفت دراصل میر کے شعری لب و لہجہ اور آہنگ کا تعین کرتی ہے۔ شاعری میں صناعی اور شعری طریقِ کار کی جستجو شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کا ایک ایسا امتیاز رہی ہے جس کے باعث فنی مباحث سے متعلق معاصر تنقید کے سب سے اہم رجحان کو شمس الرحمٰن فاروقی کے حوالے کے بغیر آسانی سے سمجھا اور سمجھایا نہیں جا سکتا۔ اس کتاب کا نام اور نام کے وسیلے سے شور انگیزی کے شاعرانہ آہنگ اور لہجے پر اصرار شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی سفر کی اگلی منزل ہے۔ اس لیے کہ لب و لہجہ کے تعین کو بنیادی اہمیت دینے کے ساتھ ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعرانہ طریق کار میں شامل تمام عناصر بشمول صنعت گری میر کے انفرادی لہجہ اور آہنگ کے تابع ہیں۔ یہاں صورت و معنی کی بحث کو نہ تو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے اور نہ فنی طریقِ کار کے مختلف مسائل کو زیر بحث لانے کی' جو بسا اوقات فنی سطح پر اوپر سے عائد کی ہوئی پابندی کا تاثر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم مصنف کے یہ الفاظ پڑھتے ہیں تو اس کے تنقیدی رویے سے اختلاف کی گنجائش نہیں پاتے کہ "میر کے کلام میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے وہ اس کلام کے معنی سے الگ نہیں۔ لیکن جو معنی اس کے کلام میں ملتے ہیں وہ اس آہنگ سے بھی الگ نہیں جو میر کے کلام میں ہے"

اسی طرح مشرقی اور مغربی شعریات پر بحث کرتے ہوئے جب مصنف کا یہ بیان ہمارے سامنے آتا ہے کہ ''استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ اس کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی'' تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اور بعض دوسرے شعراء کے درجہ اور مقام کے تعین میں استعارہ اور پیکر تراشی کو بنیادی اہمیت دینے والے، اِس مصنف نے 'مشرقی شعریات کے حوالے سے ہی سہی مگر آہنگ اور لہجہ کو بنیاد بنا کر میر جیسے غیر معمولی شاعر کی شعری کائنات کی دریافت کے نسبتاً زیادہ ہمہ گیر وسیلہ اور حوالہ تک رسائی حاصل کر لی ہے۔ لہجہ اور آہنگ کو بنیادی اہمیت دینے کا معاملہ صرف زیر بحث کتاب کے نام تک محدود نہیں۔ میر کے لب و لہجہ اور آہنگ کے بارے میر باقی تنقید کا جو رویہ رہا ہے اس سے بے اطمینانی کا اظہار مصنف نے متعدد جگہوں پر کیا ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہی بے اطمینانی میر کی تفہیم نو اور کتاب کی تصنیف کا محرک بھی ہے۔

شعر شور انگیز میں منتخب اشعار کی تفہیم و تعبیر سے پہلے میر کی عظمت، اثر انگیزی، میر کی زبان کی نوعیت اور انسانی تعلقات، جنسی رجحانات اور بحور و اوزان کے حوالے سے میر کی شاعری پر آٹھ ابواب قائم کئے گئے ہیں اور ہر باب میں اُن مسائل و مباحث کو ایک خاص تنقیدی نظام کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جو مسائل و مباحث میر کے مطالعہ اور انتخاب کے عمل میں مصنف کے سامنے آتے رہے ہیں۔ اس سلسلے میں شعریات کی بکھری ہوئی اکائیوں کو نظریہ سازی کی صورت میں مرتب کرنا یا جزوی صداقتوں سے تنقیدی کلیئے مرتب کرلینا، مصنف کے تربیت یافتہ ذہن اور نتائج اخذ کرنے کی بے مثال صلاحیت کا پتہ دیتے ہیں —— میر کی شاعری پر تنقیدی مضامین کا آخری باب 'شعر شور انگیز' سے معنون ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ باب اساسی نوعیت کا حامل ہے۔ اس باب میں شمس الرحمن فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کے لہجے کی دریافت کی ہے، بلکہ اس لہجہ کے تعین پر بحث کرتے ہوئے میر کے نقادوں کے عام رویے کا تجزیہ بھی کیا ہے۔

"میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کے یہاں لہجے کا دھیما پن نرمی اور

آواز کی پستی اور ٹھہراؤ ہے۔ یہ خیال اس قدر عام ہے کہ اسے ہمارے یہاں نقدِ میر کے بنیادی تصورات میں شمار کیا جاتا ہے۔ میر کے کلام میں سکون و سکوت ہے۔ ان کے آہنگ میں شوکت اور گونج کے بجائے دل کو آہستہ چھو لینے والی سرگوشی ہے۔ وغیرہ۔ یہ بیانات اس لیے بھی مقبول ہیں کہ یہ میر کے اس STEREO TYPE کو منعقد اور مستحکم کرتے ہیں۔ جس کی رو سے میر سراپا یاس و حرماں ہیں۔ ان کی شخصیت منفعل اور شکست خوردہ ہے یا شکست خوردہ نہیں تو شکست چشیدہ ضرور ہے۔ اور یہ شکست چشیدگی ان کے لہجے میں گونج اور صوت میں بلندی کی جگہ دھیما پن، سادگی اور محزونی پیدا کر دیتی ہے۔"

یہ بحث "شعر شور انگیز" کی دوسری جلد میں بھی اٹھائی گئی ہے۔ 'منشائے مصنف' کے عنوان سے دوسری جلد میں شامل مضمون میں میر کے دو تین رائج STEREOTYPE کا ذکر کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:۔

"میر کے جو STEREO TYPE ہیں، ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو انیسویں صدی میں انگریزی معلومات و آرا کی روشنی میں تیار کیے گئے۔ مثلاً یہ کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے ... ہماری بیشتر تنقید انھیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے"۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کو جذبات کا اظہار سمجھنے والی تنقید رومانی تصورِ شعر کی زائیدہ ہے۔ مگر بیسویں صدی کے نصف اول میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ خیال کہ شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے، اس رائج رومانی تصور کی نہ صرف یہ کہ نفی کرتا ہے۔ بلکہ ایلیٹ کے وسیلے سے ہی جذبات سے گریز اور شخصیت سے فرار حاصل کرنے کی بحث اردو تنقید میں بار بار دہرائی گئی ہے۔ اس کے علاوہ 'نئی تنقید' کے علم برداروں کے یہاں سے قول محال، تناؤ، ابہام اور ڈکشن پر بہت زیادہ توجہ صرف کرنے کا رویہ بھی اردو تنقید میں گذشتہ نصف صدی کے دوران اس حد تک اخذ کیا گیا ہے کہ اب اس رویے کو عام تنقیدی محاورے کی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رویوں کو یا ان سے ملتے جلتے رویوں

کو عام کرنے میں کلیم الدین احمد اور خود شمس الرحمن فاروقی کا خاصا دخل رہا ہے۔ ایسی صورت میں اردو کی عام تنقیدی صورت حال کو رومانی مفروضات کا نتیجہ کہنے کے بجائے میر کی شاعری پر لکھی جانے والی پرانی تنقید تک اس رائے کو محدود رکھنا زیادہ مناسب ہوتا۔ میر کے نقادوں میں آہنگ میر کے بارے میں دھیماپن، نرمی اور ٹھہراؤ کا ذکر عام ہے۔ لیکن اس عام رویے میں بعض تنقید نگاروں کی عام ڈگر سے ہٹی ہوئی باتیں شمس الرحمن فاروقی کو متوجہ کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے سرور صاحب کی "مترنم معنی آفرینی" اور مجنوں گورکھپوری کی "انفعالیت کی کمی" جیسی آہنگ فہمی پر خصوصیت کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اول الذکر تصور میں آئی۔ اے رچرڈس کے تتبع میں شعر کے آہنگ کو معنی کا حصہ قرار دینے کی بات کو سراہا گیا ہے جب کہ انھوں نے موخرالذکر کو "انفعالیت کی کمی" والے مجنوں گورکھپوری کے خیال پر بحث کرنے کے بجائے میر کے لہجے میں مجنوں نے جس ٹھہراؤ کا ذکر کیا ہے، اسے فاروقی نے تلاطم، بلندی اور کثرت اصوات سے عاری ہونے کا مترادف قرار دیا ہے۔ حالانکہ لہجے کے ٹھہراؤ میں جس متانت، سنجیدگی اور شاعرانہ قدرت کا ذکر مجنوں گورکھپوری کرنا چاہتے ہیں وہ بلندی کے منافی نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مجنوں گورکھپوری نے اپنی تنقید کے عام اسلوب (غیر تجزیاتی انداز) کی طرح انفعالیت کی کمی اور لہجے کے ٹھہراؤ کا تجزیہ نہ کرکے میر کے آہنگ کو محدود ضرور کر دیا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے نقد میر سے متعلق رویوں پر بحث کرنے کے بعد زیر بحث باب (شعر شور انگیز) میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ میر کے یہاں بلند آہنگی، روانی اور پیچیدگی ہے اور طنز، ظرافت اور ڈرامائیت نے اس لہجے میں مزید وسعت پیدا کی ہے۔ لیکن فاروقی نے یہ نتیجہ یوں ہی نہیں نکال لیا بلکہ اس کا رشتہ کلاسیکی شاعری کے مزاج سے جوڑا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "میر، بلکہ ہمارے تمام کلاسیکی شعراء کے آہنگ کا مطالعہ کرنے والے ہمارے نقاد اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ان لوگوں کے یہاں شاعری بہت بڑی حد تک زبانی چیز تھی، یعنی شاعری گھر پر بیٹھ کر چپ چاپ پڑھنے

کے بجائے محفلوں، مشاعروں اور بازاروں میں سننے کی چیز تھی۔ یہ لوگ
جب شعر کہتے تھے تو اس بات کا احساس انھیں رہتا تھا کہ یہ کلام محفل یا
مشاعرے میں سنانے کے لیے ہے۔ لہذا اس کلام کا آہنگ ایسا ہونا
چاہیے جو بلند خوانی کے لیے مناسب ہو۔ بلکہ بلند خوانی کا تقاضا کرتا ہو۔ اس
کلام کا آہنگ وہ نہیں ہو سکتا جو خود کلامی اور سرگوشی پر قائم ہوتا ہے۔"
اس کا مطلب یہ ہوا کہ کلاسیکی شاعروں کا آہنگ کم و بیش ایک جیسا ہوگا۔ جب کہ حقیقت میں ایسا
نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب وہ میر سوز کے آہنگ پر گفتگو کرتے ہیں تو انھیں یہ احساس
نہیں رہتا کہ زبانی روایت ORAL TRADITION پر قائم ہونے والی کلاسیکی شاعری
کے آہنگ کا خود کلامی اور سرگوشی کی نفی کرنے والا کلیہ، چند صفحات کے بعد خود ان کے
قلم سے ہی مسترد ہو جاتا ہے:

"..... لیکن بنیادی بات، جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل و دماغ
پر حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ بہت دھیما اور پست ہے۔
میر کی طرح بلند اور گونجیلا نہیں۔ اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے۔"

اس باب میں آہنگ کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے پیچیدگی کے اعتبار سے غالب کو میر کا ہم پلہ قرار
دیا گیا ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ غالب اور میر کے آہنگ میں بلندی اور پیچیدگی
جیسی یکسانیت کے باوجود غالب اور میر کے آہنگ میں اس قدر اختلاف کیوں نظر آتا ہے؟
فاروقی اس سوال کے امکان کا ذکر تو کرتے ہیں مگر واضح طور پر مختلف نظر آنے والے دونوں
آہنگ میں سوائے اس کے کوئی فرق نہیں بتاتے کہ غالب کا آہنگ بلند ہونے کے ساتھ
'پر شکوہ' ہے اور میر کا آہنگ 'بلند اور گونجیلا' ہے۔ یہ فرق زیادہ وثوق انگیز اس لیے نہیں
بن پاتا کہ 'پر شکوہ ہونے کا معاملہ تو آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے لیکن گونجیلا آہنگ کا معاملہ
کسی حد تک موضوعی بھی ہو سکتا ہے۔ ویسے جہاں تک میر کے بلند اور گونجیلے آہنگ کی داخلی
شہادتوں کا سوال ہے تو اس سلسلے میں شمس الرحمن فاروقی، میر کے ایسے تقریباً تمام اشعار مثال
کے طور پر پیش کرتے ہیں جن سے میر کی بلند آہنگی کا تعین ہو سکتا ہے۔ ان میں ایسے اشعار بھی

میں جن سے شعر کے آہنگ کے بارے میں میر کی پسند کا پتہ چلتا ہے اور ایسے بھی جن میں محض آہنگ یا خود اپنے شعر کے آہنگ کی طرف میر نے اشارے کئے ہیں۔ ان اشعار کی موجودگی اور ان سے متعلق جو نکات اٹھائے گئے ہیں ان کو پڑھوا کر فاروقی اپنے قاری سے اس بات کی داد بہرحال وصول کر لیتے ہیں کہ انھوں نے صرف اپنے وجدان اور ذوقِ شعری کی بناء پر میر کے مخصوص آہنگ کا یقین نہیں کیا بلکہ ان داخلی شہادتوں تک بھی قاری کو پہنچایا ہے جن تک آج تک کے میر شناس یا تو پہنچ نہیں سکے یا ان کی صحیح تعبیر نہیں کر سکے تھے۔

شعر شور انگیز کے ابتدائی دو سو صفحات میں متعدد عنوانات کے تحت میر کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر جو بصیرت افروز تبصرہ اور تنقیدی محاکمہ کیا گیا ہے اس کی حیثیت بھی ہر چند کہ صرف نظری بحث وتحقیق کی نہیں ہے، تاہم منتخب اشعار کی تشریح وتعبیر والے حصے میں شمس الرحمن فاروقی کی عملی تنقید کے بہترین نمونے سامنے آئے ہیں۔ فاروقی نے یہ بات ایک سے زیادہ بار کہی ہے کہ یہ انتخاب میر کے صرف اعلیٰ درجے کی شاعری کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ میر کے آہنگ، لہجہ اور شعری اظہار کے مختلف اسالیب کی ہمہ گیری کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ پیچیدگی، روانی، بلند آہنگی، ڈرامائیت، بے باکی، ظرافت اور طنز جیسے تمام لہجے اس انتخاب میں جمع ہو گئے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ انتخاب اگر صرف انتخاب تک محدود ہوتا تو انتخاب کا جواز یا عدم جواز زیر بحث آ سکتا تھا۔ لیکن ان منتخب اشعار کی تشریح میں ہر رنگ اور ہر آہنگ کو جس طرح فاروقی نے بنیاد بنا کر تفصیلی اور تجزیاتی گفتگو کی ہے اس سے انتخاب کے جواز کے ساتھ ساتھ تحسین، موازنہ، تعبیر اور قدر و مقام کے تعین جیسے تمام تنقیدی عناصر ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے زیر بحث کتاب کے مقاصد کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

۱۔ میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

۲۔ اردو کے کلاسیکی غزل گویوں بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا

دوبارہ حصول۔

۳۔ مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

۴۔ کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

۵۔ میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

یہ کتاب چونکہ بنیادی طور پر میر کے کلام کے انتخاب اور منتخب اشعار کی تشریح و تعبیر کی غرض سے تھی گئی ہے، اس لئے تنقیدی مضامین کا ابتدائی حصہ صرف نظریہ سازی کی کوشش نہیں معلوم ہوتا بلکہ انتخاب اور تشریح و تعبیر کے عمل میں اٹھنے والے مباحث کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ابتدائی ابواب میں کثرت سے شعروں کا حوالہ دیا گیا ہے اور ان اشعار کے تجزیے کی مدد سے تنقیدی مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر "میر کی زبان: روزمرہ یا استعارہ" سے معنون مضمون کا ایک قدرے طویل اقتباس پیش کیا جا سکتا ہے جس میں مصنف نے میر کے استعارہ، محاورہ نما استعارہ، رعایت اور مناسبت لفظی و معنوی کا احاطہ کیا ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل شعر پر بحث ملاحظہ کیجئے۔

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

"دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دنیا کو باغ خوبی کہا ہے اور معشوقوں اور حسینوں کو 'پھول'، لیکن 'خوب' کے معنی 'معشوق' بھی ہوتے ہیں۔ اس لئے 'باغ خوبی' دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ چوں کہ معشوق کے جسم کو بھی باغ کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو گل حسن، یا پھول کہا جاتا ہے اس لئے 'باغ خوبی' محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے ..... پہلے مصرعے میں پھول کی مناسبت سے 'دست و دامن جیب و آغوش' کہا ہے کیوں کہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں۔ دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے، کہ دامن کو ہاتھ سے پکڑتے ہیں۔ اسی طرح

جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے۔ کیوں کہ گریبان سینے پر ہوتا ہے
اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں "سینے سے لگا کر بھینچنا" پھر دست اور آغوش
میں بھی مناسبت ہے۔ کیوں کہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں لاتے ہیں۔
لہذا یہ جگہیں جو پھول رکھنے کے لئے مناسب ہیں یوں ہی نہیں جمع کر دی گئی ہیں۔
ان میں آپس میں مناسبت ہے ـــ اب استعارہ دیکھئے۔ "دست و دامن
جیب و آغوش" متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ یہ صلاحیت روحانی بھی
ہو سکتی ہے، اخلاقی بھی اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہ راست
جسم سے ہے۔ اس لئے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے
کا "باغ خوبی" اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے
ہیں اور "پھول" معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے ...... اب لفظ "کہاں" پر
غور کیجئے۔ یہ دو معنی رکھتا ہے "کہاں" بمعنی "کس جگہ" یعنی ہاتھ، جیب، دامن
آغوش، جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں اب میں ان پھولوں
کو کس جگہ لوں۔ "کہاں" کے دوسرے معنی استفہام انکاری کے ہیں۔ "کہیں پھول
کو نہیں لے سکتا۔"

مندرجہ بالا زیر بحث شعر کے محاسن کی جستجو کی یک ہلکی سی جھلک ہے منتخب اشعار کی تشریح
کے ضمن میں بہت کم شعر ایسے ہیں جن پر اس نوع کی فنی اور تجزیاتی بحث نہ کی گئی ہو تشریح و تجزیہ
میں شمس الرحمن فاروقی نے جس حد تک معنوی اور فنی امکانات کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے
اس پر یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ معنی کی تحدید کے منکر مصنف کی یہ کوشش کہیں اشعار
کو ان مفاہیم تک محدود تو نہیں کر دے گی جن مفاہیم کے امکانات کو ان کی آخری حد تک
پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر اس سلسلے میں فاروقی کا رویہ بہت واضح ہے۔ وہ
جس طرح اس بات کے قائل ہیں کہ شاعر خود معنی نہیں پیدا کرتا بلکہ اسے سیاق و سباق
پیدا کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح روبہ عمل لاتا ہے کہ اس کا کلام
بامعنی ہو جائے، اسی طرح اس تصور قرأت کے بھی منکر نہیں کہ جس نظام میں شاعری

کی قرأت کی جائے گی اس نظام کی حدوں تک شاعری کے معنوی امکانات اپنے آپ سینچ کر بار بار بیان کئے ہوئے معنی و مفہوم سے آگے اپنا تعبیری جواز نئے سرے سے پیدا کریں گے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی شعری تعبیرات کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ کسی ایک مفہوم کو قطعی اور یقینی نہیں بتاتے۔ وہ ہمیں ممکن معنوں کی تفہیم کی ترغیب دیتے ہیں اور ان معنوں تک رسائی کے لئے لفظی اور استعاراتی نکات کے ساتھ لہجے کے ممکنہ پہلوؤں کو ابھارتے ہیں۔ اور مختلف معانی کے قابل قبول ہونے کی صورت حال پیدا کر دیتے ہیں ـــ میر کی شرح میں ان کا عام رویہ یہی ہے اور دوسرے سارے مباحث اسی رویئے کی توسیع ہیں۔ زیر بحث کتاب میں شرح کی نوعیت اور تشریحی طریق کار کو سمجھنے کے لیے بعض نمائندہ اور مشہور شعروں پر فاروقی کی بحث کا حوالہ ضروری ہوگا۔ مشہور شعروں سے متعلق بحث کو اس سے بھی زیادہ اہمیت حاصل ہے کہ ان اشعار کی شرح میں فاروقی کی تجزیاتی اور تنقیدی بصیرت نے معنی کی طلسمی کیفیت کو غیر روایتی انداز میں نمایاں کیا ہے ـــ میر کا بے حد مشہور شعر ہے:

کہا میں نے کتنا ہے گُل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا

اس کی شرح لکھتے ہوئے بعض معمولی باتوں کو بھی اہمیت دی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ شعر کے الفاظ یا الفاظ کی ترتیب میں بظاہر غیر اہم نظر آنے والی باتیں بھی کم اہم نہیں ہوتیں۔ مثلاً یہ کہ زیر بحث شعر کا پہلا مصرع اس طرح مشہور ہے ؎ کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات فاروقی کہتے ہیں کہ 'کتنا' کا لفظ مقدم ہونے سے مصرع میں زور بڑھ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ زور 'کتنا ثبات' والے مشہور مصرعے میں نہیں ہے۔ اسی طرح پہلے مصرعے میں جو سوال کیا گیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی اس میں پائے جانے والے لہجے کے ہر امکان کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ پہلے اسے سوال کہتے ہیں، پھر خود کلامی تصور کر کے اس پر غور کرتے ہیں، اور پھر اس کے بعد اسے اظہار حیرت کا لہجہ بتاتے ہیں۔ اس عدم تیقن نے دوسرے مصرعے کے جواب میں جواب محض، خاموشی یا طنزیہ تبسم جیسے متعدد ردعمل کی تفہیم کے لیے گنجائش باقی رکھی ہے۔ اس شعر کی شرح میں لہجے اور اسلوب کی تمام جہتیں دریافت

کرنے کے بعد آخری جملوں میں پوری بحث کا ماحصل اس طرح پیش کیا گیا ہے۔

"کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا المناک وقار TRAGIC DIGNITY بھی ہے۔ کیوں کہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برا ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دل چسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں سنتا۔ کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان مصنوعی ہیں، اور کیوں نہ ہوں، جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ جب ہم کو ہی ثبات نہیں تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا۔"

میر کا ایک اور مشہور شعر ہے جس کو محض دنیا کی بے ثباتی کا شعر کہا جاتا ہے بالعموم اس کے لفظی اور معنوی انسلاکات پر تفصیلی اظہار خیال نہیں کیا گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر یعنی،

یہ توہم کا کارخانہ ہے

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

کو پہلے گوتم بدھ کے ایک قول کا عکس بتایا ہے کہ "جو کچھ ہم نے سوچا ہے ہم وہی کچھ ہیں" اور اس کے بعد محمد حسن عسکری کی اس تشریح کا ذکر کیا ہے جس میں انھوں نے زیر بحث شعر کی متصوفانہ تعبیر کی ہے اور واقعی بعض اہم نکات پیدا کئے ہیں۔ فاروقی اس شعر کو صرف تصوف تک محدود نہیں رکھتے اور توہم، اعتبار اور کارخانے کے الفاظ میں وہ بالترتیب معدوم کو موجود مان لینا، یقین کر لینا اور مصنوعی پن کے تاثر، کے معنوی تلازمات تلاش کرتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ پہلے مصرعے سے صرف یہ مراد نہیں لیا جا سکتا کہ اگر توہم پر دنیا کا دارومدار ہے تو یہ صرف ایک منفی بات ہے۔ اس لئے کہ دنیا کے توہم کا کارخانہ ہونے سے جہاں اس کا حقیقی ہونا نہیں ثابت ہوتا وہیں اعتبار کرنے کو وجود کی اصل بتانے سے یہ بات بھی مزید تشریح کی متقاضی نہیں رہتی کہ یہ عمل بھی وہم ہی کا ہے، کہ ہم اس قابل ہیں کہ بعض چیزوں پر اعتبار کر کے انھیں حقیقت مان سکیں اس طرح میر توہم کے منفی اور مثبت، دونوں معانی کی طرف بھی اشارہ کر دیتے ہیں اور اگر نہیں کرتے تو ہم دونوں ہی پہلو مراد لے لیتے ہیں۔ اور مزید برآں یہ کہ عارفین کے نقطۂ نظر سے دوسرے

مصرعے میں اثبات کا تاثر دینے والا پہلو ایک بار پھر نفی کی شکل اس طرح اختیار کر لیتا ہے کہ ایک حدیث کے مطابق "کہنہ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی، حواس ظاہری و باطنی کو تو چھوڑیے لطائف ستہ کے ذریعہ بھی نہیں"۔ —— اس شعر پر محاکمہ کرتے ہوئے فاروقی نے میر کے لہجے کو باوقار اور بے رنگ بتایا ہے۔ لہجے کے باوقار ہونے کی بات تو سامنے کی چیز ہے مگر اس لہجے میں بے رنگی کی دریافت سے شاعر، شاعر کی زندگی اور ان سے متعلق غیر تخلیقی لوازم کے ذکر کا دروازہ اپنے آپ بند ہو جاتا ہے۔ اور اس بے رنگی کے لفظ سے ہی جذبے سے ماورا ہو کر نہایت معروضی انداز میں حقیقت کائنات کا انکشاف کرنے کا تاثر بھی ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ لکھتے ہیں کہ اس باوقار لیکن بے رنگ لہجے میں "نہ رنج ہے، نہ مسرت، نہ وہ جوش و انبساط، جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے ایک شخص مراقبے سے بر آمد ہو کر اپنے مکاشفے کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر رہا ہے"۔

اشعار کی شرح لکھنے میں شمس الرحمن فاروقی نے اپنے لئے جس طرح کی آزادی روا رکھی ہے اس کا تعلق روایت کو نظر انداز کرنے یا اوپر سے معنی مسلط کرنے سے کسی طرح نہیں معلوم ہوتا۔ یہ آزادی انھوں نے صرف اپنی اختراعی قوت کی مدد سے روایت کی تفہیم کلاسیکی شعریات کی تجدید اور پرانی شاعری کو نئے تنقیدی رویوں کی مدد لے کر ہر پہلو اور ہر جہت سے دیکھنے اور سمجھنے یا آہنگ اور اس کے مضمرات کی دریافت تک محدود رکھی ہے۔ یہ طریق کار فاروقی کی اختراع ہونے کا تاثر اس لئے دیتا ہے کہ انھوں نے کلاسیکی شعریات کے اس حد تک بھولے ہوئے آموختہ کی یاد دلائی ہے، کہ موجودہ تنقید کی اس آموختے سے بے خبری اسے ایک بالکل نئی چیز بنا دیتی ہے۔ ان باتوں کو عمومی بیانات بننے سے محفوظ رکھنے کی سوائے اس کے کوئی اور صورت نہیں کہ بہت سے اشعار کی شرحیں یہاں دہرائی جائیں۔ جو ممکن نہیں۔ تاہم دو ایک ایسے شعروں کا ذکر کرنا ناگزیر ہے جن کی تشریح میں شارح نے شرح اور تنقید کی حدیں ملا دی ہیں۔

میر کے مندرجہ ذیل اشعار کو متعدد نقادوں نے طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش کی ہے مثلاً:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

یا یہ شعر کہ:

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

شمس الرحمن فاروقی نے پہلے شعر کو اپنے مخصوص استدلالی انداز میں سمجھایا ہے۔ وہ پہلے یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ: بالآخر ہمارا فن کیا ٹھہرا ہے؟ اور اس سوال کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے انسان کے حیوانِ ناطق ہونے اور نطق کی صلاحیت کا امتیاز حاصل ہونے کے باوجود اخفائے حال کو اپنا فن بتانے کو ایک قولِ محال کے طور پر قبول کیا ہے۔ وہ اس سلسلے میں بجا طور پر اس المیے کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ "اس سے بڑھ کر المیہ اور کیا ہوگا کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال اس کا فن ٹھہرے"۔ اس ضمن میں میر کے فرانسیسی معاصر والٹیر کا یہ قول بھی زیرِ بحث آتا ہے کہ "انسان کو نطق اس لئے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے'، اور رچرڈس کے 'معنی کا مفہوم' والے تصور کا ذکر بھی نہایت برمحل معلوم ہوتا ہے کہ اظہار کی صلاحیت کے باوجود انسان یا تو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتا ہے یا وہ اتنا ہی کہہ پاتا ہے جو دراصل اس کی مراد نہیں ہوتی۔ اس طرح شاعری کو اظہار کے بجائے پردۂ اظہار بنانے کی بہت سی باریکیاں سامنے آجاتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ شارح نے اس نوع کے نہایت سادہ نظر آنے والے شعروں میں جہانِ معنی کی کس وسعت اور گہرائی کا پتہ لگا لیا ہے۔

اسی طرح دوسرے شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے فاروقی نے سب سے زیادہ توجہ اس شعر کے صوتی آہنگ اور لہجہ پر صرف کی ہے۔ اس شعر میں وہ پہلے مصرعے کے انشائیہ اسلوب اور ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے کے جبریہ اسلوب اور پکارنے کی کیفیت سے ہم آہنگ ہی نہیں دکھاتے بلکہ دونوں مصرعوں میں ابھرنے والے پیکر کو متناسب آہنگ و اسلوب کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لہجے کی دریافت کے اعتبار سے زیرِ بحث شعر کے

کئی گوشے سامنے آ گئے ہیں۔ لیکن اس شعر کی تشریح میں گفتگو کو صرف لہجے کی دریافت تک محدود رکھنا، اور چشم گریہ ناک، شہر اور سیلاب جیسے الفاظ کو استعاراتی سطح پر نہ دیکھنے اور ان کی تعبیر نہ کرنے کا یہ رویہ بہر حال فاروقی کی تشریحی اور تفہیمی تنقید سے مانوس قاری کے لئے غیر مانوس اور غیر متوقع ثابت ہوتا ہے۔ اس بات کا جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کتاب کی تمہید میں اس بات کی وضاحت کر دی گئی ہے کہ "اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی"۔ مگر اس جواب سے میر کی استعارہ سازی سے صرفِ نظر کرنے کا جواز فراہم نہیں ہوتا۔ پھر یہ کہ بہت سے شعروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فاروقی، روزمرہ اور استعارہ کی نشاندہی بھی کرتے ہیں اور استعاراتی اظہار میں میر کی ہمہ گیری اور انفرادیت کے ثبوت کے طور پر لغوی اور مجازی معنوں کے مابین خط امتیاز بھی قائم کرتے ہیں۔ اس لئے بعض شعروں میں کسی ایک پہلو مثلاً آہنگ پر ضرورت سے زیادہ توجہ دینا اور علامتی یا استعاراتی جہت سے صرفِ نظر کرنا قاری کی توقعات کی تکمیل میں مزاحم ہوتا ہے۔

اس موقع پر بعض ایسے شعروں کی تشریح کا حوالہ بے محل نہیں سمجھا جائے گا جس سے متعلق مزید وضاحت یا اختلاف کی گنجائش بالکل سامنے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے:

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں کہ " ایک نکتہ یہ بھی ہے جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے نیا لطف پیدا ہو گیا ہے"۔ جب کہ اسی شعر پر بات کرتے ہوئے وہ ابھی لکھ آئے ہیں کہ "جوانی اور رات' اور پیری اور صبح میں مناسبت ظاہر ہے۔ کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید"۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتوں میں تضاد ہے۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو شام یا رات سے تعبیر کیا جاتا ہے، تو یہ بات ممکن تو ہے مگر کلاسیکی شاعری کی روایت کا حصہ نہیں۔ یا اگر ہے تو اس کی مثالیں کم یاب

ہوں گی، ورنہ فاروقی جیسے مستحضر ذہن کے مالک کو اس موقع پر ضرور یاد آتیں۔ کلاسیکی مشرقی شاعری کی روایت میں جوانی کو رات اور پیری کو صبح سے مشابہ قرار دینے کا ایک سبب تو وہی ہے جس کا ذکر فاروقی نے زیر بحث شعر کے سلسلے میں کیا ہے اور دوسرا اس سے اہم سبب اور نکتہ یہ ہے کہ اسلامی یا قمری کلینڈر کے اعتبار سے وقت کا حساب شام سے شروع ہوتا ہے اور رات سے گزرتے ہوئے صبح اور دن پر تمام ہوتا ہے۔ اس لئے بچپن اور جوانی کو شام اور رات سے اور بڑھاپے کو صبح سے تعبیر کرنا مشرق کی اسی رسومیات کا حصہ ہے جس کی اہمیت کا ذکر خود مصنف نے بار بار کیا ہے۔

میر کا ایک اور شعر جو اپنے بے مثال پیکر کے اعتبار سے بھی اہم ہے اور ندرتِ تشبیہ کے نقطۂ نظر سے بھی۔

آ گئے تھے دست بلبل و دامانِ گل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

اس کی شرح میں فاروقی نے میر کے تخیل کی کارفرمائی بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ "بہار میں پھولوں کے اُگنے کے ساتھ ساتھ بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی" اور یہ کہ "جیسے جیسے دامانِ گل پھیلتا تھا اس کے ساتھ دست بلبل بھی اُگتا تھا اور پھولوں سے الجھتا تھا۔ گویا بلبلیں دادخواہی کر رہی ہوں" اس وضاحت میں دامانِ گل اور دست بلبل کا اُگنا دو انفرادی عمل معلوم ہوتے ہیں، جب کہ 'بہم' کا لفظ اس کی تردید کرتا ہے۔ چمن میں بلبل کی محض موجودگی 'بہم آگئے' کے مفہوم کی ادائگی نہیں کرتی۔ اس ضمن میں آل احمد سرور کے حوالے سے اثر لکھنوی کے اس خیال کا بھی ذکر آیا ہے، جس میں اس نکتے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ "دست بلبل سے کلی کی اوپری ہری پتیاں مراد ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں" لیکن چند ہی سطروں بعد اس خیال کی تردید یہ کہہ کر کر دی گئی ہے کہ اسے نہ استعارہ کہہ سکتے ہیں اور نہ محاورہ، البتہ "اسے تمثیل ALLEGORY ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں" ۔۔ حالانکہ اس تعبیر سے

شعر کے حسن میں جو اضافہ ہوتا ہے اور جس طرح دست بلبل کے لفظ کے استعمال کا جواز فراہم ہوتا ہے وہ محتاج تشریح نہیں۔ اور شاید اس بات کی بھی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس تعبیر کے بغیر دست بلبل اور دامان گل کا نہ تو بہم اگنا ثابت ہوتا ہے اور نہ بلبل کے ہاتھ اور دامنِ گل کے مابین کسی طرح کی مطابقت واضح ہوتی ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں حسن تعلیل کا انداز بھی ہے اور تمثیل کا بھی' اور اس تمثیل میں دست بلبل اور CALYX (پھول کے نیچے کی ہری پتیاں) کے درمیان پائی جانے والی مماثلت کے باعث لغوی معنی سے کہیں زیادہ گہرا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ان پتیوں کی تعداد بھی پنجے کی پانچ انگلیوں کی طرح گنتی میں پانچ ہوتی ہے' اور پھول کی شاخ میں اس کے نمو کا عمل بھی پھول کے ساتھ ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس لئے دونوں کے بہم اگنے کا مفہوم مزید کسی وضاحت کا طالب نہیں رہ جاتا۔ مفہوم کے اعتبار سے اس شعر میں متکلم اور مخاطب کی عدم موجودگی نے بیان میں مزید وسعت پیدا کر دی ہے۔ مثلاً اگر یہ سمجھا جائے جب بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ اگر اس بیان کا کوئی راوی ہے تو وہ یوم الحساب کی ہیبت طاری کر کے اور پورے چمن کو یوم الحساب کے منظر کی تمثیل بنا کر اپنے محبوب پر درحقیقت یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ ظالم کا انجام دنیا سے لے کر آخرت تک ایک ہی جیسا ہے۔ اس طرح یہ شاعرانہ بیان محبوب سے راوی کی دادخواہی کی عجیب و غریب تمثیل بن جاتا ہے۔

میر کے دیوان پنجم کا ایک شعر ہے:

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی نے پہلے 'عین' کے متعدد معانی و مفاہیم درج کئے ہیں، لیکن جب وہ اس شعر کا تجزیہ کرتے ہیں تو عین کو محض 'اصل' کے معنی تک محدود رکھتے ہیں۔ جب کہ جوہر' یا 'سرچشمہ' کے معنی مراد لے کر شعر میں بعض نئے گوشے ڈھونڈے جا سکتے تھے۔ اس سلسلے میں اگر یہ کہا جائے کہ 'اصل' کے معنی ہیں جوہر یا مخفی حقیقت کا مفہوم پوشیدہ ہے تو یہ بات ایسی ہی ہوگی جیسا یہ خیال، کہ بیشتر مترادفات میں ایک مترادف معنی کا مفہوم

ضرور مضمر ہوتا ہے۔ تاہم اس شعر کی تشریح میں فاروقی نے تصوف کے اس مسئلہ کو بہت باریکی سے سمجھا ہے کہ ذات اور صفات کے مابین لازم و ملزوم کا رشتہ کیوں کر ہوتا ہے اور ذات کی وحدت میں صفات کی کثرت یا صفات کی کثرت میں ذات کی وحدت کا مشاہدہ انسان کے علم و آگہی کے زعم کو کیسے ایک التباس میں تبدیل کر دیتا ہے ؟ فاروقی نے اس ضمن میں حضرت شاہ عبدالرزاق کے مکتوب کا بھی حوالہ دیا ہے جس میں وہ فرماتے ہیں کہ "پس عالم پیش از ظہور عین حق بود و حق بعد ظہور عین عالم" اور یہ بھی لکھا ہے کہ "کچھ تعجب نہیں کہ یہ مکتوب میر کی نظر سے گذرا ہو"۔۔۔ فاروقی نے اشعار اور حوالوں کے سلسلے میں جس عجیب و غریب استحضاری یادداشت کا ثبوت ہر موقع پر دیا ہے، تعجب ہے کہ اس شعر پر لکھتے ہوئے انھیں ذکر میر کی وہ سطریں کیوں یاد نہ آئیں جن میں میر کے والد کی نصیحت کا ذکر اس انداز میں ہے۔ ان سطور کی اردو ترجمانی اس سے بہتر اور کیا ہو سکتی ہے جیسی اثر لکھنوی نے کی ہے۔

"ہمہ اوست سچ ہے مگر ادب شرط ہے۔ خلق کے ساتھ حق کی معیت جسم کے ساتھ روح کا رابطہ ہے۔ تیرا وجود بغیر اس کے نہیں اور اس کی نمود بغیر تیرے نہیں۔ قبل ظہور، عالم اس کا عین تھا اور بعد ظہور وہی عین عالم ہے"۔

میر کے اشعار کی تشریح و تعبیر میں فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کی اپنی شاعری کی حد تک بین المتونی INTER TEXUAL انداز اختیار کیا ہے بلکہ ان کے معاصرین، متاخرین اور متاثرین کی شاعری کا بڑا ذخیرہ ان کی نظر میں آئینے کی طرح روشن نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا قاری کتاب کے مطالعہ کے دوران ان سے اتنی زیادہ توقعات قائم کر لیتا ہے کہ جب کسی شعر کی شرح کرتے ہوئے کسی زیادہ اچھے اور مشہور شعر کا ذکر نظر انداز ہو جاتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے ۔۔۔ یہ بات بطور خاص اس شعر کے سلسلے میں صادق آتی ہے کہ :

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

اس شعر کو فاروقی ایک عام شعر کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں جب کہ اس موضوع پر خود میر اور ان کے معاصرین کے کلام میں بعض اعلیٰ درجے کے شعر ملتے ہیں۔ اگر انھوں نے بہ طریق کار

دوسرے معمولی شعروں کے ضمن میں نہ برتا ہوتا تو یہ بات قابل ذکر نہ ہوتی۔ لیکن انھیں میر کے کمزور شعروں کے مقابلے میں متعدد جگہوں پر دوسروں کے اچھے شعر یاد آئے ہیں اور انھوں نے ایسے اشعار کا موازنہ میر کے ایسے شعروں سے کر کے دکھایا ہے کہ میر کا کوئی شعر معمولی کیوں ہے۔ اس سلسلے میں اگر سودا کے اس مشہور شعر کو یاد نہ کیا جائے تو تعجب کی بات ہے:

عجب ناداں ہیں وہ جن کو ہے عُجب تاج سلطانی
فلک بالِ ہما کو پل میں سونپے ہے مگس رانی

اس شعر میں میر کے متذکرہ شعر کے مقابلے میں سودا نے تاجِ سلطانی یا تاجوری کا انجام جس پیرایہ میں دکھایا ہے وہ نظر انداز کرنے کے قابل نہیں۔ سلطان، تاج سلطانی ہما کی سایہ فگنی، فلک اور صاحب فلک جیسے الفاظ سے ادنیٰ سے اعلیٰ مدارج تک کی درجہ بندی اور عروج سے زوال تک کی جو دو رُخی تصویر بنتی ہے اس کی داد فاروقی سے بہتر اور کون دے سکتا تھا۔

شعر شور انگیز کی پہلی جلد میں شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کی تفہیم کے سلسلے میں مشرقی اور مغربی شعریات کا سوال اٹھایا ہے اور اس مسئلے پر قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے کہ میر کو سمجھنے میں مغربی شعریات کس حد تک معاون ثابت ہو سکتی ہے؟ ان کا خیال ہے کہ میر ہی کیا کسی بھی کلاسیکی اردو شاعر کی تفہیم میں اساسی حیثیت مشرقی شعریات کو حاصل ہوگی یہ الگ بات ہے کہ مغربی شعریات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فاروقی کو بالعموم مغربی شعریات کا پروردہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ بات جزوی طور پر غلط بھی نہیں۔ لیکن کلاسیکی مشرقی شعریات سے ان کی جو دلچسپی شروع سے ہی رہی ہے اس کی طرف اور تو اور کلیم الدین احمد نے بھی فاروقی پر لکھتے ہوئے توجہ نہیں دی ہے۔ بہ حال اس سلسلے میں فاروقی اپنے موقف کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں۔

"یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات

ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لئے کافی نہیں۔ اگر اس شعریات کو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق ادا نہ کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔"

اس کتاب کے مقاصد میں ایک اہم مقصد' کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول' کو بھی قرار دیا گیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات کیا ہے اور اس شعریات کی بازیافت کو زیادہ منطقی بنیادوں پر کیوں کر قائم کیا جا سکتا ہے؟ اس کا اندازہ شرح میر میں ان کے تفہیمی اور تجزیاتی طریق کار سے زیادہ بہتر طریقے پر لگایا جا سکتا ہے۔ تاہم فاروقی نے شعریات کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشاندہی کو صرف اپنی عملی تنقید تک محدود نہیں رکھا۔ اس کی بحث انھوں نے پہلی جلد میں شامل مضامین میں بھی جگہ جگہ اٹھائی ہے۔ لیکن اس مسئلہ کا زیادہ بڑا سیاق وسباق ہمیں زیر بحث کتاب کی دوسری جلد میں 'منشائے مصنف' کے موضوع پر دیباچہ کے عنوان سے شامل مضمون میں ملتا ہے ——— اس مضمون میں مختلف ذیلی عنوانات کے تحت دراصل معنی کی فراوانی پر گفتگو کی گئی ہے اور متن کے معنی کو بڑی حد تک مصنف کے ارادی معنی سے آزاد دکھلایا گیا ہے۔ فاروقی زیر بحث مضمون کی حدود کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"... میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔ یعنی اکثر شعروں کے کئی کئی معنی بیان کئے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں جو ایک دوسرے سے متحارب ہیں یا بہت مختلف ہیں۔ اس دیباچے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔ یہ بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوگی۔"

یہ الگ بحث ہے کہ میر کے کلام کی تشریح وتعبیر کے سلسلے میں اختیار کردہ طریق کار سے متعلق بنیادی نوعیت کا یہ مضمون کتاب کی پہلی جلد میں کیوں شامل نہیں کیا گیا۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی

اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ 'شعر شور انگیز' میں اشعار کی شرح لکھتے ہوئے مصنف نے اپنا بنیادی حوالہ متن اور اس کی تفہیم کو بنایا ہے، متن کی تفہیم کے لئے پہلے سے نظریات کے دائروں میں اپنے آپ کو اسیر نہیں کیا۔ یہی سبب ہے کہ نظریاتی اور اصولی مضامین میں تفہیمی تجزیے کی آنچ ہر جگہ موجود دکھائی دیتی ہے۔

دوسری جلد کا زیر بحث دیباچہ اس اعتبار سے مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ اس میں منشائے مصنف سے متعلق ان تمام مغربی مباحث کا احاطہ کیا گیا ہے جو پچھلے برسوں میں مختلف انداز میں اٹھائے جاتے رہے ہیں۔ معنی درحقیقت مصنف کی ملکیت ہے یا قاری کی ؟ معنی کا مفہوم اصل میں ہے کیا ؟ اور معنی شعر میں مضمر ہوتے ہیں یا شعر کہنے والے کے ارادے میں ؟ ان جیسے سوالات پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی نے ساختیات اور مابعد ساختیات کے تصورات اور ان تصورات کے مضمرات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ معنی کے مفہوم پر اظہار خیال کے لیے وہ 'معنی چہ معنی دارد' کا عنوان قائم کرتے ہیں اور اپنا دائرہ کار آئی۔ اے۔ رچرڈس کی معنی کی بحث سے متعلق بعض سوالات کی مدد سے متعین کرتے ہیں لیکن ان تمام مسائل و مباحث کا لب لباب پیش کرتے ہوئے فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھی مصنف کی حیثیت کو رولاں بارت کی طرح قابل تردید و تنسیخ نہیں بناتے۔ اس ضمن میں فاروقی کی شخصیت ۔نہایت آزاد تنقیدی فکر کے مالک کی حیثیت سے ابھرتی ہے۔ وہ دریدا کے لاتشکیلی نقطۂ نظر والے۔ لازمی طور پر منشائے مصنف کے خلاف معنی ڈھونڈنے کے رویّے سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور فوکو یا رولاں بارت کے انتہاپسندانہ تصورات سے بھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہیں سمجھتے مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف ناقابلِ تردید و تنسیخ ہے۔ اصل متن کیا ہے ؟ یا کیا ہونا چاہیے ؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنف کا فیصلہ آخری ہے" لیکن اس موقع پر یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اگر متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف کی کوئی اہمیت ہے تو اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ ہم قاری کی حیثیت سے اس کے مدعا کے اسیر ہوکر رہ جائیں۔ جب کہ صورت حال یہ ہے کہ بجائے خود کسی بھی مصنف

کے مدعا کا تعین آسان ہے اور نہ ہمیں اس مدعا سے زیادہ سروکار ہونا چاہیے ــــــ اس مضمون میں فاروقی نے پہلی جلد کی تمہید والی مغربی اور مشرقی شعریات کی بحث ایک بار پھر منشائے مصنف کے حوالے سے اٹھائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مغرب میں منشائے مصنف کی مرکزی اہمیت کا تصور رومانیت پسندوں کے ہاتھوں رائج ہوا تھا اور نہ شروع میں افلاطون اور اس کے بعد کے ادبی نظریہ سازوں میں منشائے مصنف کو مرکزی حیثیت نہ دینے کا رجحان عام تھا۔ اور جہاں تک رومان پسندوں کے نقطۂ نظر کا سوال ہے تو اب یہ نظریہ مغرب میں پوری طرح مسترد ہو چکا ہے۔ مشرق میں منشائے مصنف کو کیا اہمیت حاصل رہی ہے؟ یا کوئی اہمیت حاصل رہی بھی ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب فاروقی نے محمد حسن عسکری اور مولانا تھانوی کے حوالے سے دیا ہے۔ مولانا تھانوی اپنے ۱۹۲۲ء کے ایک وعظ میں لکھتے ہیں کہ :-

"... حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ملتے ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے، ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا کوئی نکال بھی نہیں سکتا"

اس اقتباس کے پیشِ نظر فاروقی، قدیم مشرقی تصورِ شعر اور جدید مغربی تصورات کے مابین مماثلت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ :

"جو بات دریدا نے ۱۹۶۷ء میں کہی اسے مولانا تھانوی پینتالیس برس پہلے کہہ چکے تھے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کہ اگر متن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیۂ مصنف کا کوئی ذکر نہیں" ــــــ

اس کا مقصد یہ بتانا ہے کہ منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے کے خلاف "مشرق" کے ماہرین شعریات کے یہاں بھی واضح رجحان رہا ہے۔ ویسے مولانا تھانوی کی بات تو بیسویں صدی

کے اوائل کی ہے، دسویں اور گیارھویں صدی کے عرب علمائے شعر بالخصوص عبدالقاہر جرجانی باقلانی اور ابن خلدون کی تحریروں میں منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھنے کا رویہ ملتا ہے۔ فاروقی نے پہلی جلد کے ابتدائی صفحات میں ٹاٹاروف اور نظم طباطبائی کے حوالے سے جرجانی کے تصور شعر کے بارے میں اور دوسری جلد کی ابتدا میں ایڈورڈ سعید کے توسط سے ابن حزم کے خیالات اور مشرقی شعریات سے متعلق اس نوع کے اقتباسات درج کرکے اپنا موقف واضح کر دیا ہے۔ دونوں جلدوں میں شامل اس قسم کے اقتباسات کا دائرہ صرف مشرقی شعریات تک محدود نہیں۔ ان میں شمس قیس رازی کے ساتھ رومن جیکبسن، ہیرنھ ہری کے ساتھ ای۔ ڈی۔ ہرش، اور بیدل کے ساتھ جونیتھن کلر اور دریدا کے اقوال بھی شامل ہیں۔ ان اقتباسات کی مدد سے فاروقی کی تنقیدی وسیع المشربی کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اس بات کا بھی کہ وہ بذات خود ایک اہم ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے مغربی اور مشرقی شعریات کو سامنے رکھ کر اور اس سے مرعوب ہوئے بغیر ایک متوازی انداز تعبیر و تنقید متعین کرنے کے اہل ہیں۔ یہ فاروقی کا وہ امتیاز ہے جسے انھوں نے سخت ریاضت اور انہماک اور وسعت درز تک عالمی ادب کے رجحانات کی چھان پھٹک کے بعد حاصل کیا ہے۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ باہر کے ادبی نظریات کے سلسلے میں اس پایے کا اعتماد ان کی ابتدائی تنقیدی تحریروں میں مشکل سے ڈھونڈھا جا سکتا تھا۔

شعر شور انگیز میں شامل مضامین کے تمام اہم مباحث پر یوں تو گفتگو کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں، لیکن اتنے سارے مباحث کا احاطہ آسان نہیں۔ البتہ جو پہلو یہاں زیر بحث آئے ہیں ان سے یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ علم شرح HERMENEUTICS کے جدید تر رویوں سے فاروقی نے کتنا غیر تقلیدی استفادہ کیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ فاروقی نے اپنے بہت اہم مضمون 'شعر، غیر شعر اور نثر' میں شاعری کی تین بنیادی مابہ الامتیاز خصوصیات۔ لفظ کا جمالیاتی استعمال، ابہام اور اجمال کو بتایا تھا۔ میر کی شاعری کی پرکھ میں انھوں نے اپنا یہ محدود دائرہ کار توڑ دیا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ نکالا جائے کہ فاروقی کو میر شناسی کے عمل میں خود اپنے بہت سے تنقیدی مفروضات سے باہر نکلنا پڑا

ہے اور اس حقیقت کا عملی اعتراف کرنا پڑا ہے کہ میر جیسا غیر معمولی شاعر اپنی پرکھ کے لئے
مسلّمہ یا مفروضہ تنقیدی حد بندیوں کا تابع ہونے سے انکار کرتا ہے۔ شعر شور انگیز
کے بعض اہم مباحث کے اس جائزے کے پس منظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ فاروقی
نے اس کتاب کے حوالے سے محض مشرقی شعریات کی بازیافت نہیں کی ہے بلکہ مشرقی
و مغربی شعریات کے آمیزے سے اردو شعریات کے لئے نئی بنیادیں فراہم کی ہیں۔

پروفیسر لطف الرحمن

شبلی کی تنقیدی روایت

اردو میں ادبی وفنی رویوں کے درمیان نقطۂ مفاہمت کی پہلی منزل شبلی کی تنقید ہے۔ لیکن شبلی کی اس اولیت واہمیت سے نہ صرف یہ کہ صرف نظر عام ہے، بلکہ ستم بالائے ستم ان کی اس اجتہادی انفرادیت کی منفی تعبیر وتفسیر کی جاتی رہی ہے۔ جس کا ایک ثبوت کلیم الدین احمد کا یہ استہزائیہ قول ہے کہ "شبلی مشرق ومغرب کے درمیان معلق ہیں"۔ حالانکہ شبلی مشرق ومغرب کے تنقیدی مزاج کی ہم آہنگی کی علامت ہیں۔

ادب فکر اور فن کے امتزاج کا نام ہے۔ مختلف عہد میں مختلف نقادوں نے فکر اور فن کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ مواد اور ہیئت، لفظ اور معنی اور فکریات وجمالیات کی اصطلاحیں اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اور یہ بھی ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ افلاطون وارسطو سے عہد حاضر تک نقادوں کی قابلِ لحاظ تعداد تخلیق ادب کے لیے لفظ اور معنی، یا مواد اور ہیئت کے امتزاج کو ناگزیر تسلیم کرتی رہی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ علمائے ادب وانتقاد کے ترجیحی رویوں نے افراط وتفریط کو بھی راہ دی ہے ــــ مثلاً قدما میں افلاطون نے عقلیت ومنطقیت کی بنیاد پر شاعری کو کذب و افترا کا دفتر قرار دیتے ہوئے اپنی مثالی جمہوریہ کے لیے شاعروں کے وجود کو غیر ضروری سمجھا۔ اس کے برعکس اس کے شاگرد ارسطو نے جمالیاتی انداز نظر کی بنیاد پر شاعری کو فراہمی انبساط کا وسیلہ ٹھہرایا اور وجدانی اور جمالیاتی بنیادوں پر افلاطون کے برخلاف اخلاقی قدروں سے زیادہ شاعری

کی جمالیاتی قدروں کو اہمیت دی۔ جس کی وضاحت کے لیے اس نے ایک رسالہ قلم بند کیا جس کے دو حصے تھے۔ پہلا حصہ بوطیقا یا شعریات اور دوسرا حصہ ریطوریقا یا فن خطابت سے موسوم ہے۔ تاریخ کی سفاک کروٹوں نے دونوں حصّوں کو ایک دوسرے سے الگ کر دیا۔ بعض روایتوں کے مطابق مغرب اور مشرق کی ادبی روایات کی تشکیل علی الترتیب بوطیقا اور ریطوریقا کی رہین منت ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں :-

"یہ بات ذہن نشین رہے کہ ارسطو کی بوطیقا کا اثر عربی، فارسی اور اردو شاعری پر بہت کم پڑا ہے۔ بوطیقا سے جو روایت بنی ہے، وہ مغرب کی شاعری اور ادب کی روایت ہے ..... ہماری روایت پر ارسطو کی جس تصنیف کا اثر پڑا وہ "فن خطابت" (ریطوریقا) ہے۔ جس میں شکوہ الفاظ، صنائع و بدائع اور فصاحت و بلاغت کی بنیادی اہمیت ہے۔ ہماری تنقید اور شاعری، اس فن شاعری سے جس کا اظہار بوطیقا میں کیا گیا ہے، اب تک تقریباً بے بہرہ ہے"

(ارسطو سے ایلیٹ تک ص۸۸)

مندرجہ بالا بیان بڑی حد تک معروضیت سے محروم ہے۔ مغرب میں ابتدائے عہدِ جدید تک ناقدین کی ایک ایسی جماعت موجود رہی ہے، جس کے یہاں اُس روایت سے گہری دلچسپی کا ثبوت موجود ہے، جس کو جمیل جالبی صرف اہل مشرق سے مختص کرتے ہیں۔ (قدما میں لونجائنس اور اور اس کا رسالہ ON THE SUBLIME اور جدید نقادوں میں I.A. RICHARDS کی کتابیں THE MEANING OF MEANING اور THE PHYLOSOPHY OF RHETORIC فنی و جمالیاتی روایتوں کی آئینہ دار ہیں) مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مغرب میں بوطیقا کی طرح ریطوریقا کو مقبولیت و شہرت نہیں ملی۔ (روم، فرانس، جرمنی اور انگلستان میں بوطیقا ہی کو شہرت و اہمیت حاصل رہی) شاید یہی سبب ہے کہ مغرب میں شاعری کے فکری پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی گئی ——— دوسری طرف مشرق (عرب و عجم) میں علمائے ادب نسبتاً فنی و جمالیاتی قدروں سے زیادہ قریب رہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ مشرقی نقادوں نے ادب کے فکری پہلوؤں کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔

پھر اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ اسلامی ممالک میں قرآن کریم کو علوم و فنون کے سرچشمۂ اولین کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ قرآن پاک میں جن جمالیاتی قدروں کو اہمیت حاصل ہے، اسلامی ممالک کے ادیب و فنکار اُن سے متاثر رہے ہیں۔ اگرچہ یہ بھی ایک بیّن حقیقت ہے کہ اسلامی ممالک کے جمالیاتی نظریات و تصورات میں مختلف قومی و نسلی خصائص و اذواق نے بھی حصہ لیا ہے جس کی بنا پر مختلف ملکوں اور زبانوں کے ادبیات میں تنوع اور رنگارنگی کی کیفیتیں بھی روشن ہوتی رہی ہیں۔ اُمّ الکتاب بہترین باتوں کو بہترین اسلوب میں ادا کرنے کی ایسی لاثانی و لافانی مثال ہے جس نے شعرائے عرب و عجم کو وسیع پیمانے پر متاثر کیا ہے۔ اردو ادب و تنقید عربی و فارسی شعریات و جمالیات سے نمایاں طور پر متاثر ہے۔ ممتاز عرب نقادوں میں ابو عثمان عمرو بن بحر جاحظ، ابن قتیبہ، قدامہ بن جعفر اور ابن رشیق وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔

جاحظ (م ۲۵۵ھ) کی تصنیف البیان والتبیین ادبی مسائل سے گہرے طور پر وابستہ ہے، ادب میں علامت و اشارت، استعارے اور شعر کے حسن و قبح کی وضاحت کے بعد اس میں ادبی حسن کا معیار قایم کیا گیا ہے۔

ابن قتیبہ (م ۲۷۶ھ) کی تصنیف الشعر والشعرا کے مقدمے میں شعر کی ماہیت و اقسام اور عملی تنقید کے اصول و معیار سے بحث کی گئی ہے۔ جس میں وزن، قافیہ، تصویر کاری یا پیکر تراشی کو اہمیت دی گئی ہے۔ لیکن وہ شاعری کے لیے زندگی کے تجربات اور عقل و دانش کی اہمیت کا بھی قایل ہے۔

قدامہ بن جعفر (م ۳۳۷ھ) نے نقد الشعر میں احسن الشعر اکذبہ کے اصول کے تحت مبالغہ کو روحِ شاعری قرار دیا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث کرتے ہوئے قدامہ ہر شے کی بنیاد لفظی خوبی کو قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق یہ خوبی داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ لہٰذا لفظ کو معنی کے مطابق ہونا چاہیے۔

ابن رشیق (م ۴۶۲ھ) کی تصنیف کتاب العمدہ فی صناعۃ الشعر کو لازوال اہمیت حاصل ہے۔ حالیؔ اور شبلیؔ نے بار بار اس کے حوالے دیئے ہیں۔ ابن رشیق قدامہ بن جعفر سے نظریاتی اختلاف کے باوجود اس کے اثرات کا معترف ہے۔ اس کے مطابق اظہار معنی کے

لیے مختلف اسالیب کا سہارا لینا، یا ایک بات کو مختلف انداز سے کہنا شاعرانہ عظمت کی دلیل ہے۔ وہ طرزِ اظہار و بیان کو مرکزیت دیتا ہے۔ اس کے باوجود اس امر کا قایل ہے کہ شعر وہ مکان ہے، جس میں علم و معرفت کو ستون کی حیثیت حاصل ہے اور معانی صاحب مکان ہیں اور یہ کہ مکان کی شان مکین سے ہوتی ہے۔

فارسی تنقیدی روایت میں امیر عنصر المعالی کیکاوس (پانچویں صدی ہجری) کی قابوس نامہ (۴۷۵ھ) اور ابوالحسن احمد اسمرقندی ملقب بہ نظامی عروضی کی کتاب چہار مقالات (۵۵۰ھ) سے قطع نظر رشید الدین وطواط (م ۵۷۳ھ) کی کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر، علم بدیع و بیان سے بنیادی طور پر متعلق ہونے کے باوجود ادب و تنقید کے بعض عمومی موضوعات کا احاطہ بھی کرتی ہے ___ شمس قیس رازی المعجم فی معاییر اشعار العجم (ساتویں صدی ہجری) میں یہ بتاتا ہے کہ شاعری صرف علم عروض سے ممکن نہیں۔ اس کے نزدیک شعر دراصل لغت، دانش اور معانی کے ادراک سے عبارت ہے۔

عوفی کی کتاب لباب الالباب (تقریباً ۶۱۸ھ) شعرا کا تذکرہ ہے۔ اس میں وہ بھی شعر کو علم اور دانش کا مجموعہ قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق شعر کا حسن موسیقی اور مضامین کی اصلیت پر منحصر ہے۔ حضرت امیر خسرو (اعجاز خسروی)، دولت شاہ سمرقندی (تذکرۂ شعرا) اور فیضی (اکبر نامہ) نے بھی ان امور پر روشنی ڈالی ہے۔

ہندوستانی شعرائے اردو کے تذکروں کی ایک مسلسل روایت موجود ہے۔ نکات الشعرا، تذکرۂ میر حسن، تذکرۂ ہندی، گلشن بے خار کے علاوہ آب حیات، گل رعنا اور شعر الہند کی تنقیدی حیثیت کا جائزہ لینے کے بعد ناقدین تقریباً اس امر پر متفق ہیں کہ ان تذکروں کا مقصد تنقیدی اصول و ضوابط کو بروئے کار لانے سے زیادہ اپنی انشا پردازی کی شان و شوکت کا اظہار اور جانب دارانہ انداز میں پسندیدہ شعرا کی تحسین اور ناپسندیدہ کی تخفیف رہا ہے۔ ان تذکروں کی تنقیدی حیثیت کا صد فی صد انکار کسی بھی نقاد نے نہیں کیا ہے، اور نہ یہ ممکن ہے، کہ ان میں ایک تنقیدی شعور کی کارفرمائی بہرکیف مسلّم ہے۔ لیکن یہ بھی ایک بین حقیقت ہے کہ تذکرہ نگاروں نے "فن خطابت"، کی عرب و ایرانی روایات کے زیر اثر تزئین انشا ہی پر زیادہ توجہ دی اور

ایسے ہی محاسن کی تلاش کو بھی پیش نظر رکھا۔

بہر حال ! تذکرہ نگاری کی روایت مستحکم ہوتی رہی۔ جس کا اندازہ قدیم تذکروں کے مقابلے میں جدید تذکروں کے مطالعے سے بآسانی کیا جا سکتا ہے۔ اسی موڑ پر بعض مغربی دانشوروں کے مشوروں نے اس روایت کو مزید استحکام اور تقویت بخشی۔ خصوصاً لارڈ میکالے اور کرنل ہالرائیڈ کے زیر اثر شعر و ادب کو نئے رجحانات و تصورات کا آئینہ دار بنانے کی تحریک پیدا ہوئی ــــ محمد حسین آزاد نے فرسودہ روایت شعری سے انحراف کرنے کی ترغیب دی اور نیچرل شاعری کی تحریک کے زیر اثر موضوعاتی نظموں کے لیے مناظموں کا سلسلہ شروع ہوا۔ ۱۸۶۸ء اور ۱۸۷۴ء میں انھوں نے اپنے لکچرز کے ذریعے بالاعلان یہ بات کہی ــــ "تمہاری شاعری چند محدود احاطوں اور زنجیروں میں مقید ہے، اس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو۔" اسی اثنا میں سر سید کی سائنٹفک سوسائٹی کے قیام اور علی گڑھ تحریک نے اردو شاعروں اور ادیبوں کو مغرب کی طرف متوجہ کیا۔ حالی کی پیروی مغربی کے نعرۂ مستانہ نے اس رفتار کو تیز سے تیز تر کر دیا۔ نتیجتاً مغرب سے نئی اصناف، نئے اسالیب اور تازہ افکار و خیالات کی درآمد ہوئی اور اردو کی تنقیدی روایت میں اچانک وسعت و بوقلمونی پیدا ہوئی۔ محمد حسین آزاد، شبلی اور حالی نے اردو تنقید میں ایک انقلاب عظیم پیدا کیا۔ خاص طور پر شبلی اور حالی نے۔ حالی کو اردو تنقید کے بانی اور معمار اول کی حیثیت دی جاتی ہے۔ اور مقابلتاً شبلی کی ناقدانہ اہلیت و بصیرت اور انفرادیت و اہمیت سے اغماض برتنے کی روش عام رہی ہے۔

حالی نے بلا شبہ تخلیق و تنقید سے متعلق بہت سارے دقیق مسائل کی وضاحت و صراحت کامیابی کے ساتھ کی ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری اپنی چند خامیوں کے باوجود ممتاز اہمیت رکھتی ہے لیکن مقدمہ بیشتر ان مسائل و رموز پر مرکوز ہے جن کا تعلق فکریات سے زیادہ ہے۔ جمالیاتی مسائل کو نسبتاً ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فنی و جمالیاتی مسائل کی تشریح میں بھی انھوں نے حیرت انگیز دقیقہ سنجی و نکتہ رسی کا ثبوت دیا ہے۔ مثلاً استعارہ و تشبیہ کے متعلق لکھتے ہیں:

> "شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز و استعارہ، کنایہ، تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر روکھے پھیکے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ

بیان کر سکے، لیکن استعارہ وغیرہ میں اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ
مجازی معنی فہم سے بعید تر نہ ہوں۔ ورنہ شعر چیستاں و معمہ بن جائے گا۔"
(مقدمہ ص۲۴۵)

لیکن فنی و جمالیاتی عناصر کی اہمیت اور قدر و قیمت کے متعلق ایسے بیانات مقدمہ میں حاشیے
کے طور پر آئے ہیں۔ اس لیے حالی کی نگاہ میں فکری و معنوی امور و مسایل کو اولیت حاصل ہے۔
یہی وجہ ہے کہ مقدمہ کی اہمیت و عظمت کے اعتراف کے باوجود نقادوں کا ایک سنجیدہ طبقہ حالی
کے رویئے سے نامطمئن رہا ہے۔ ایسے لوگوں میں ایک نمایاں نام سید مسعود حسن رضوی ادیب کا
بھی ہے، جن کی کتاب" ہماری شاعری نہ صرف یہ کہ 'مقدمہ' کے تتمّے کی حیثیت رکھتی ہے، بلکہ ان کی
بے اطمینانی کا بھی ثبوت ہے۔ وہ رقم طراز ہیں:

"مغرب سے آئی ہوئی جدید تنقید میں بہت سی خوبیاں ہیں، وہ ادب کو تاریخی،
معاشی، سماجی اور سیاسی پس منظر میں دیکھنا اور ادیب اور شاعر کے خیالات
کی بنیادوں کا پتا لگانا چاہتی ہے...... کسی مخصوص نظام زندگی کے تحت
اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنا چاہتی ہے۔ لیکن وہ اپنے مقصد کے لیے جذبات
سے زیادہ خیالات کو، تاثرات سے زیادہ افکار کو اور ہیئت سے زیادہ
مواد کو پیش نظر رکھتی ہے۔ (ہماری شاعری ص۱۰-۹)

ادیب اپنی تصنیف کا جواز پیش کرتے ہوئے ہماری شاعری کے محتویات کی طرف بھی بلیغ
اشارے کر دیتے ہیں:

"حالی نے تصویر کا ایک رخ دکھایا تھا۔ اس کتاب میں اس کا دوسرا رُخ
پیش کیا گیا ہے۔ جو لوگ ان دونوں کتابوں کا غور سے مطالعہ کریں گے، وہ
اردو شاعری کے دونوں رُخ دیکھ کر صحیح رائے قائم کر سکیں گے۔"
(ایضاً ص۱۵)

ظاہر ہے کہ ادیب حالی کے تنقیدی رویّے سے نامطمئن ہیں۔ حالی کے متعلق نقادوں کی
ایک قابل لحاظ تعداد یہی انداز نظر رکھتی ہے۔

حالی کے برعکس شبلی کی تنقیدی روایت میں دونوں عناصر کا امتزاج اور ہم آہنگی ملتی ہے۔ اس جہت سے شبلی شناسی ہنوز نقادوں کی توجہ کی محتاج ہے ــــــ دراصل شبلی کے تنقیدی افکار قدرے منتشر ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ علم الکلام، الکلام، سوانح مولانا روم، موازنہ انیس و دبیر، شعر العجم، رسایل، مقالات اور مکاتیب وغیرہ میں ان کے بکھرے ہوئے تنقیدی افکار و خیالات کو یک جا کر کے خلوص اور سنجیدگی کے ساتھ ان کا تجزیہ کیا جائے۔ اس کے بغیر تنقیدات شبلی کی قرار واقعی قدر شناسی ممکن نہیں۔ اب تک شبلی کو ایک ممتاز عالم، ایک منفرد دانشور، ایک بلند پایہ مورخ، اخلاق عالیہ کے مبلغ، ایک لایق و فایق استاد اور احیائے اسلام کے آرزومند کی حیثیت سے دیکھنے کی روش عام رہی ہے۔ شبلی کی ذات سے وابستہ یہ ساری صفتیں درست۔ لیکن ایک ممتاز منفرد ادبی نقاد کی حیثیت سے شبلی کی قدر شناسی ہنوز روز اول کی مصداق ہے۔

میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ادب کے جمالیاتی اور افادی عناصر میں ہم آہنگی اور امتزاج کے اعتبار سے شبلی کی تنقیدی روایت آج بھی اپنی نظیر آپ ہے۔ اور یہ کہ حالی کی بہ نسبت زیادہ بہتر تنقیدی روایت کی تشکیل شبلی کے یہاں ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر چند نکات کو سامنے رکھا جاسکتا ہے۔ سب سے پہلے تصور شاعری کو لیجئے۔ حالی نے مقدمہ میں ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کو شاعری کی لازمی شرطیں قرار دی ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ یہ خیالات SIMPLE، SENSUOUS اور PASSIONATE سے ماخوذ تھے۔ مزید یہ کہ ان خیالات کا تعلق شعر کے عمومی تصور سے نہ تھا بلکہ نصابی ضروریات کے تحت ایک شعری انتخاب کے لیے ضروری ہدایت کی حیثیت سے سامنے آئے تھے۔ اس موضوع پر "شاعری کے اصلی عناصر کیا ہیں ؟" کے زیر عنوان شبلی کے خیالات ملاحظہ ہوں:۔

> "ایک عمدہ شعر میں ... وزن ہوتا ہے ... محاکات ہوتی ہے خیال بندی ہوتی ہے۔ الفاظ سادہ و شیریں ہوتے ہیں۔ بندش صاف ہوتی ہے۔ طرز ادا میں جدت ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہ سب چیزیں شاعری کے اجزا ہیں ؟ کیا ان میں سے ہر ایک ایسی چیز ہے کہ اگر وہ نہ ہوتی تو شعر، شعر نہیں

رہتا ہے ۔۔۔۔۔۔۔ ارسطو کے نزدیک یہ محاکات یعنی مصوری ہے لیکن یہ بھی
صحیح نہیں۔ اگر کسی شعر میں تخیل ہو اور محاکات نہ ہو تو کیا وہ شعر نہ ہوگا؟
۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے' محاکات
اور تخیل' ان میں ایک بات بھی پائی جائے تو شعر' شعر کہلانے کا مستحق
ہوگا' باقی اور اوصاف یعنی سلاست' صفائی' حسن بندش وغیرہ شعر
کے اجزائے اصلی نہیں۔" (شعر العجم ص ۹-۱۰)

ارسطو سے اختلاف کرتے ہوئے شبلی ادب و تنقید کے متعلق اپنے ذاتی نظریہ و تصور
کا اظہار کرتے ہیں۔ جو ان کے مجتہدانہ تیور کا آئینہ دار ہے۔ وہ کسی کے مقلد نہ تھے۔
اس اعتبار سے وہ زیادہ قابل قدر ہیں کہ مقدمے میں حالی کا انداز مقلدانہ ہے۔

دوسری مثال :۔ لفظ و معنی کے باہمی رشتے ابتدا ہی سے ناقدین کی توجہ کا
مرکز رہے ہیں۔ شبلی اور حالی کے یہاں بھی اس موضوع کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔
شبلی اور حالی کے تعلق سے عام طور پر یہ رائے پائی جاتی ہے کہ شبلی لفظ کے اور حالی معنی کے
وکیل ہیں۔ لیکن دونوں نقادوں کے بیانات کا تقابلی جائزہ برعکس حقیقت کی نشاندہی کرتا
ہے۔ حالی لکھتے ہیں :

"ہم یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے' اس قدر
معانی پر نہیں۔ معنی کیسے ہی بلند اور لطیف ہوں' اگر عمدہ الفاظ میں
بیان نہ کئے جائیں گے' ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے اور ایک متبذل
مضمون پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابل تحسین ہو سکتا ہے۔"
(مقدمہ ص ۵-۶)

شبلی لکھتے ہیں :

"شاعری کا اصلی مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے ۔۔۔۔ اس لیے شاعر
کی نکتہ دانی یہ ہے کہ جس مضمون کے ادا کرنے کے لیے خاص جو لفظ موزوں
اور موثر ہے وہی استعمال کیا جائے۔" (شعر العجم چوتھی جلد ص ۹۱-۹۲)

حالی رد میں بعض ایسی باتیں لکھ جاتے ہیں، جن سے ان کے نقطہ نظر کی تکذیب و تغلیط ہوجاتی ہے۔ شبلی کے یہاں، اعتدال اور منطقی تجزیاتی ذہن کی متانت کا فرما ہے۔ شبلی کا بیان اس بات کا مظہر ہے کہ وہ لفظ و معنی کے الگ الگ وجود کے قایل نہیں۔ بلکہ دونوں کو ایک وحدت کے دو مختلف روپ تصور کرتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ اور معنی کا تقابل نہیں بلکہ وہ لفظوں کی معنویت کی بات کرتے ہیں۔

مجاز، تشبیہ، استعارہ، کنایہ وغیرہ کے متعلق مقدمہ شعر و شاعری سے ایک اقتباس پچھلے صفحات میں پیش کیا جاچکا ہے، اس ضمن میں شبلی کے خیالات مندرجہ ذیل ہیں:

"شعر وزن، نغمہ اور رقص کے مجموعے کا نام ہے...... ہر شعر میں ان چیزوں کا پایا جانا ضروری نہیں۔ تاہم کوئی شعر نغمہ اور راگ سے بالکل خالی نہیں ہوسکتا... اکثر لوگ شعر اور نثر بلیغ کو ایک سمجھتے ہیں، چنانچہ قدما میں ارسطو اور متاخرین میں جان مل کا یہی مذہب ہے..... ارسطو کا خیال اس حد تک صحیح ہے کہ وزن پر شعر کا مدار نہیں، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وزن شعر کے اجزا میں داخل نہیں۔ (مقالات شبلی، دوسری جلد ص ۲۷-۲۶)

یہ اور اس قسم کے دوسرے افکار و خیالات جہاں شبلی کو حالی سے ممتاز کرتے ہیں، وہیں مشرق و مغرب کے ابعاد کو باہم ملاتے بھی ہیں۔ لہٰذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ تنقیدات شبلی فکریات و جمالیات کے درمیان ایک نقطہ مفاہمت بھی ہے، مشرقیت و مغربیت کے تنازع کا حل بھی اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے محولہ غیر محتاط بیان کی تردید و تکذیب بھی۔

اردو میں فکریاتی و نظریاتی ترجیحات و تعصبات کی بنا پر فی زمانہ ان گنت تنقیدی مکاتب کار فرما نظر آتے ہیں۔ مجھے کہنے دیجیے کہ یہ حالی کی تقلید و پیروی کا نتیجہ ہے۔ اگر نقادوں نے شبلی کی تنقیدی روایت کو فروغ دیا ہوتا تو آج اردو تنقید کا منظر نامہ کچھ اور ہی ہوتا۔

پروفیسر محمد زماں آزردہ

مسعود حسن رضوی ادیبؔ کا نظامِ تنقید
"ہماری شاعری" کے آئینے میں

ہر زبان کے ادیب، شاعر اور نقاد دوسری زبانوں کے سرمایۂ شعر و ادب اور سرمایۂ نقد سے استفادہ کرتے آئے ہیں اور کرتے رہیں گے۔ اردو والوں نے بھی ایسا کیا ہے اور اچھا کیا ہے۔ یہ عمل بہت ہی مستحسن ہے۔ ہماری زبان اور سرمایۂ ادب کو اس عمل سے بہت فائدے ہوئے ہیں۔ مگر اس میں کہیں کہیں ایسا بھی ہوا ہے کہ اس عمل میں ہم بیشتر موقعوں پر اپنے سرمایۂ شعر و ادب کو دوسرے کی آنکھ سے دیکھنے لگے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ہم اپنے یہاں اُن چیزوں کی تلاش میں سرگرداں رہے جو ہم نے دوسروں کے ہاں دیکھی تھیں۔ ایسا کرتے وقت رواجوں اور تہذیبوں کا فرق نظر انداز کیا گیا۔ یہاں تک کہ اس کا بھی خیال نہ رہا کہ ہر زبان اور اُس کے ادب کی جڑیں اُس کی تہذیب میں پیوست ہوتی ہیں۔ اگر کسی زبان کے سرمایۂ شعر و ادب کو اس کی تہذیب سے الگ کرکے دیکھنے کی کوشش کی جائے تو اس کی خوبیوں اور خامیوں کا احاطہ کرنا مشکل ہوگا۔ بلکہ سامنے کی چیزیں بھی نظر نہیں آئیں گی۔ چہ جائیکہ انسان کا ذہن زیادہ باریک نکات کا تجزیہ کر سکے۔ جہاں تک اردو شاعروں اور ادیبوں کا تعلق ہے انھوں نے جو روشنی دوسری زبانوں سے حاصل کی اُس سے ہماری زبان اور ہمارے ادب کو خاطر خواہ فائدہ ہوا۔ اوّل اوّل یہ ادیب اور شاعر عربی اور فارسی سے متاثر تھے اور ان زبانوں سے استفادہ کرتے تھے۔ بعد میں انگریزی ادب کی طرف زیادہ توجہ رہی۔ لیکن جب نقاد کی توجہ انگریزی کی طرف ہوئی تو اس

سے فائدے کے ساتھ ساتھ نقصانات بھی ہوئے۔ بعض ناقدین نے انگریزی شاعری کو ذہن میں رکھ کر اپنے یہاں اُن عناصر کی تلاش کو اہمیت دی جس سے وہ انگریزی کے ذریعے متاثر ہوئے تھے۔ اس عمل سے دوہرا نقصان ہوا۔ ایک یہ کہ متذکرہ عناصر کی کمی کا احساس اُنھیں بہت ہی شدید رہا اور دوسرے جو خوبیاں ہماری شاعری میں تھیں وہ اُنھیں متاثر نہیں کر سکیں۔ وہ WHAT OUGHT TO HAVE BEEN میں اس قدر اُلجھے رہے کہ اُنھیں اس کا بھرپور احساس نہ ہو سکا کہ ہمارے ہاں کیا ہے؟

تنقید کا کام قاری کی رہبری کرنا ہے۔ یہ رہبری وہ ادب پارے یا شعر کی صحیح ترجمانی کر کے کر سکتا ہے، مغرب کے اثر سے ہمارے تنقید نگار نے بہت کچھ کیا مگر وہ بنیادی ضروری کام، یعنی فن اور فنکار کی صحیح ترجمانی وہ کام اس سے نہ ہوا۔ بلکہ بعض موقعوں پر غلط فہمیوں میں اضافہ ہو گیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے ہماری شاعری۔ معیار و مسائل لکھ کر ایک تو ان غلط فہمیوں کا ازالہ کرنے کی کوشش کی، دوسرے اپنے قارئین میں صاف ستھرا مذاق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اپنا یہ مقصد پورا کرنے کے لیے مسعود صاحب نے اپنی اس کتاب میں جس نظامِ نقد شعر پر زور دیا اُس کو مختصراً یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

شعر فہمی

مصنف نے شعر فہمی پر اس طرح زور دیا ہے کہ جیسے تنقید شعر کے یے بنیادی کلیہ بھی ہے۔ اگر شعر فہمی، تنقید نگار کی رہنما ہو تو ابہام کی گنجائش کم سے کم رہتی ہے۔ میرے کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ دوسرے تنقید نگاروں کے ہاں یہ بات نہیں پائی جاتی۔ البتہ مسعود صاحب نے شعر کے ہر ممکنہ پہلو کو زیر نظر رکھا ہے اور پھر شعر فہمی کے سلسلے میں جن عناصر پر زور دیا ہے وہ اہم ہیں۔ چنانچہ اس سلسلے کی ایک عمدہ مثال یہ ہو سکتی ہے کہ حالی نے جب 'پیروی مغربی' کا ذکر کیا تو پڑھنے والوں نے "پیروئ مغرب" سمجھ لیا۔ اس طرح حالی کا مقصد بھی فوت ہوا اور ان کے قارئین بھی صحیح منزل تک نہ پہنچ سکے۔

تنقید اور تہذیب

مسعود صاحب نے شعر فہمی اور نقد شعر کے سلسلے میں اُس تہذیبی پس منظر کو اہمیت

دی ہے جس تہذیبی پس منظر کے ساتھ وہ شعر کہا گیا ہے۔ اصل میں شعر کو جب اپنے تہذیبی پس منظر سے الگ کر کے دیکھا جائے تو وہ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہر شعر کے ساتھ ایسا نہیں ہوگا لیکن بیشتر موقعوں پر اسی صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ رالف رسل کا بیان ہے کہ جب انھوں نے پہلے پہل اردو غزل کا مطالعہ کیا تو پریشانی کی حد تک اُلجھ گئے، جب تک کہ پروفیسر خورشید الاسلام نے اس بارے میں اُن کی رہنمائی نہیں کی مسعود صاحب نے تنقید کو تہذیب کے ساتھ ساتھ چلنے کا مشورہ دیا ہے کہ اُن تہذیبی عوامل پر غور کیے بغیر پڑھنے والا امتحانِ شعر کی اُس منزل تک نہیں پہنچ سکتا جو تہذیبی عوامل اُس شعر کی تہہ میں موجود ہیں۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ زور استحسان غزل پر دیا گیا ہے۔ کیونکہ غزل ہماری تہذیب سے زیادہ قریب ہے اور اردو شاعری کے متعلق جن غلط فہمیوں کا احساس رہا ہے اُن کے حوالے سے بھی غزل ہی نشانہ بنی رہی۔ اس لیے غزل کا استحسان ہماری تہذیب کا استحسان ہے۔ غزل کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب بھی یہی رہا کہ غزل ہماری تہذیب میں ڈھلی ہوئی ہے۔ بعض نقادوں نے یہاں تک کہ حالی نے بھی غزل ہی کی طرف توجہ کر کے اردو شاعری کے بیشتر نقائص کی نشاندہی کی ہے۔ حالیؔ شاعری کے لیے جن POSTULATES کو لے کے چلے تھے وہ اُنھیں اس میں نہیں ملے اور نتیجہ یہ نکلا کہ اُن کے بہت سے پڑھنے والے غزل کو بچشم کم دیکھنے لگے۔ یہ اصل میں دل اور دماغ کی کشمکش تھی۔ دماغ چاہے غزل کی کتنی بھی مخالفت کرتا مگر دل گھوم پھر کے اسی صنفت سے تسلّی پاتا۔ پروفیسر مسعود صاحب نے اپنے خیالات کا اظہار حالیؔ کی مخالفت میں نہیں کیا بلکہ 'ہماری شاعری' ایک صورت میں مقدمہ شعر و شاعری کی توسیع ہے۔ یہ دونوں کتابیں مل کے اردو شاعری کی صحیح صورت کو پیش کرتی ہیں۔ مسعود صاحب حالیؔ کے مقدمہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "اُنھوں نے (حالی نے) اردو شاعری کی اصلاح کی غرض سے اپنے دیوان کا جو معرکہ آرا مقدمہ "شعر و شاعری" کے عنوان سے لکھا وہ اردو شاعری پر ایک عالمانہ تبصرہ ہے۔ اس کا خاص مقصد یہ ہے کہ اردو شاعری کے نقائص دکھائے جائیں اور ان کی اصلاح کی تدبیریں بتائی جائیں۔ اپنے

مقصد کو پیشِ نظر رکھ کر اُنھوں نے اُردو شاعری کے اِس حصہ کو نمایاں کیا ہے جو اُن کی رائے میں اصلاح کا محتاج تھا اور اس حصے سے عمداً چشم پوشی کی ہے جو ان کے نزدیک بھی اصلاح سے مستغنی اور تعریف کا مستحق تھا، کیونکہ وہ ان کے موضوعِ بحث سے خارج تھا"۔ [1]

مندرجہ بالا بیان میں مسعود صاحب نے بہت احتیاط سے کام لیا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ حالیؔ نے جن باتوں کو تشنہ چھوڑ دیا تھا مسعود صاحب نے ان کی بھی وضاحت کی تا کہ غلط فہمی کا کوئی امکان باقی نہ رہے۔ حالیؔ نے بیشتر اُن چیزوں پر بات کی جو سامنے نہیں تھیں اور مسعود صاحب نے ہماری شاعری کے اُن پہلوؤں پر بحث کی ہے جو اُس میں موجود ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ عالمانہ انداز میں اُن خصوصیات کا دفاع بھی کیا۔ مغرب کی کورانہ تقلید کی وجہ سے جن چیزوں کو سطحی نظر سے دیکھا گیا تھا۔ مسعود صاحب نے اُن باتوں کے سلسلے میں تعمق سے کام لیا اور نہایت تفصیلی انداز میں اُن کا تجزیہ کرکے اُن کے تہذیبی عوامل کی نشاندہی کی۔ وہ صرف شاعری سے نہیں بلکہ اپنی تہذیب سے بھی پیار کرتے تھے۔ ہماری شاعری ہماری تہذیب کا ایک پرتو ہے۔ اپنے اندر کوئی تہذیب اچھی یا بری نہیں ہوتی۔ اگر ہم اپنے اوپر دوسروں کی تہذیب کو تھوپ دیں تو اس کا انجام برا ہوگا۔ کتنی چیزیں جو ہمارے ہاں مستحسن ہیں یورپ میں وہی عیوب میں شمار ہیں۔ اسی طرح اُن کے ہاں کتنی چیزیں مستحسن ہیں جن کو ہم عیوب میں شمار کرتے ہیں، مسعود صاحب نے اس ضمن میں ایک خوبصورت مثال پیش کی ہے کہ

"اگر کوئی شخص تاج محل کو سکونتی مکان کی نظر سے دیکھے تو اس کا سارا حسن وجمال عظمت وجلال اس کی نگاہ سے اوجھل ہو جائے گا اور اس میں طرح طرح کے نقائص نظر آنے لگیں گے"۔ [2]

اس لیے ہمیں اپنی چیزوں کو اپنے تہذیبی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ میرے بیان سے یہ مراد لینا

---

[1] ہماری شاعری صفحہ ۱ (۱۹۸۷ء ایڈیشن)

[2] ہماری شاعری صفحہ ۵ (۱۹۸۷ء ایڈیشن)

بھی صحیح نہ ہوگا کہ مسعود صاحب صرف تہذیب پر زور دیتے ہیں بلکہ انفرادی نقطۂ نظر اور انفرادی ردِ عمل کی بھی ان کی نظر میں بڑی اہمیت ہے۔ یہ ردِ عمل اسلوب کی بہتری میں نمایاں ہوتا ہے نہ کہ اُلٹی چال چلنے میں۔

تصورِ شعر

مسعود صاحب نے اسی بات کے پیشِ نظر اپنا "تصورِ شعر" واضح کیا ہے۔ بلکہ شعر کی عروضی اور منطقی حیثیت کو واضح کر دیا ہے۔ اُن کے نزدیک عروضی سطح پر ایک مہمل بیان بھی شعر رکھتا ہے لیکن منطقی اعتبار سے وہی بیان غیر شعر ہوگا۔ اُن کی نظر میں شعر کی اپنی شخصیت کے لیے مواد اور ہیئت دونوں کا ہونا ضروری ہے۔ مسعود صاحب کو جدید تنقید سے بجا شکایت ہے۔ لکھتے ہیں:

> "جدید تنقید اکثر کلام کی شعریت پر نظر نہیں کرتی، اس کے فنی اور جمالی پہلو کو کافی اہمیت نہیں دیتی اور شاعر جو کچھ کرنا چاہتا ہے اس کو نظر انداز کر کے اس چیز کی تلاش کرتی ہے، جو نقاد کی رائے میں شاعر کو کرنا چاہئے تھی۔ اس طرح ہمارے عظیم شعری کارنامے بھی بے وقعت معلوم ہونے لگتے ہیں۔"[۱]

مسعود صاحب کے نظامِ تنقید میں ایک بات بڑی اہم ہے کہ وہ واضح تصورات کو لے کے چلتے ہیں مگر شعر کی جو انفرادی کائنات ہے اُس کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ وہ وضع کے پابند بھی ہیں اور پھر اس وضع کے اندر جو باطنی وسعت ہو سکتی ہے، اُس کے تمام تر امکانات کا حتی الوسع جائزہ لینا بھی اُن کے نزدیک تنقید نگار کے فرائض میں شامل ہے۔

مسعود صاحب اصطلاحوں کی بھول بھلیوں کے قائل نہیں بلکہ وہ اس بات کی زیادہ فکر کرتے ہیں کہ وہ اپنے قاری کی رہنمائی کم سے کم اس منزل تک کریں جس کا پتہ خود انھوں نے شعر سے پایا ہے ـــــ ادھر تنقید میں یہ روش بھی عام ہو گئی کہ عبارتیں اس قدر بوجھل ہوں کہ

۱۔ ہماری شاعری ص ۹ (۱۹۸۲ء ایڈیشن)

خود شاعر اور تنقید نگار دونوں اُس میں دب جائیں مگر مجال ہے جو مسعود صاحب کے کسی بیان سے غلط فہمی کا امکان باقی رہے۔ ہم ان سے اختلاف کر سکتے ہیں، ہم اُن کے خیال کی توسیع کر سکتے ہیں مگر ایسا نہیں ہوتا کہ ہم کو اُنھیں سمجھنے میں کوئی دقت ہو۔

لفظ اور معنی

مسعود صاحب مرحوم نے لفظ اور مفہوم دونوں کو جسم و جاں کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ لفظ اگر مہمل ہے تو بے جان جسم کے مانند ہے اور اگر کسی مفہوم کو ادا کرنے کے لیے مناسب لفظ کا استعمال نہیں کیا گیا ہے تو اس کی حیثیت ایسی حسین سیرت کی ہے جسے اتفاق سے ایسی کریہہ اور معیوب صورت ملی ہو کہ آدمی کی نظر اُسے برداشت نہ کر سکے۔ مسعود صاحب کے قریب صرف اتنا کافی نہیں کہ لفظ قبیح نہ ہو بلکہ ترنم، خوش کُن اور کان آشنا ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے مقام کی حیثیت سے استعمال ہوا ہو۔ بظاہر لفظ کی بھی فی ذاتہٖ اتنی اہمیت نہیں جتنی اس کے مناسب استعمال کی ہے۔ مسعود صاحب اس کے بھی قائل ہیں کہ معنی کے لیے ایسے لفظی لباس کا انتخاب ضروری ہے جو اس پر دھجے، بے میل الفاظ غیر سلیقہ مندی کی نشانی ہے، اور شاعری کا فن بنیادی طور پر سلیقہ مندی کا ہی تقاضا کرتا ہے۔

یہاں ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ مسعود صاحب انفرادی جذبے کی قدر کرتے ہیں انھیں GENERALISED POSTULATES قائم کرنے کی کوئی فکر نہیں ہے ۔ شاعر اپنے انفرادی جذبے کو کس طرح منطقی دلیل کے ساتھ پیش کرتا ہے، اِس کی اُنھیں فکر رہتی ہے۔ اُن کے نزدیک شاعر شعر کہتے وقت دل کے تابع ہو جاتا ہے مگر دل کی یہ دھڑکن یا تڑپ مجذوب کی بڑ نہیں بلکہ ایک پختہ شعور کی رہنمائی میں سنائی دینے والی آواز بن جاتی ہے۔ یہاں مجھے ایک مثال یاد آگئی۔ جان براؤن اپنے ایک ESSAY سے جس کا عنوان ہے: WITH BRAINS SIR ، میں ایک مصور اور ایک طالب علم کی گفتگو پیش کرتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ اُس مصور کی تصویریں بہت خوبصورت ہوتی تھیں۔ دیکھنے والا عش عش کرتا تھا۔ ان تصویروں کی کشش سے متاثر ہو کر ایک طالب اس مصور کے پاس آیا اور پوچھا:

WHAT YOU MIX YOUR COLOURS WITH

تو مصور نے بڑا سادہ جواب دیا۔ WITH BRAINS SIR

اسی طرح دل کے ان رنگوں کو جب تک عقل کی رہنمائی یا عقل کی سنگت نصیب نہ ہو تو ان کی تاثیر میں کمی آجائے گی۔ جذبے کی صداقت اپنی جگہ، رنگوں کی چکا چوند اپنی جگہ مگر جب تک سننے اور دیکھنے والا متاثر نہ ہو تو کام ادھورا رہے گا۔ سادگی کا ذکر ملٹن سے لے کے حالی تک بہت آیا ہے۔ لیکن جب مسعود صاحب لکھتے ہیں کہ "بلند سے بلند اور باریک سے باریک خیال میں بھی سادگی ہو سکتی ہے۔"[۱] تو سادگی کا مفہوم بڑی وسعت پاتا ہے۔ یہ سطحیت نہیں رہتی بلکہ اسے STRIGHTNESS OF EXPRESSION کے طور پر لیا جاتا ہے۔ خیال میں چاہے کتنی بھی پیچیدگی ہو لیکن اگر اس کا راست اظہار ہوا ہے۔ اظہار میں عجز بیان ورا لجھاو کی کیفیت نہیں تو یہ سادگی ہے اور اگر خیال کتنا ہی سادہ ہو لیکن اظہار اتنا گنجلک اور پیچیدہ ہو کہ سمجھ میں نہ آوے تو یہ سادگی نہیں ہے — یہ سادگی اصل میں اسی شعور کی پختگی کا نتیجہ ہے جو جذبات کو مجذوب کی بڑ بننے سے بچالے۔

یہاں ایک بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ مسعود صاحب اس کے قائل نہیں کہ شعر میں فلسفیانہ مسائل کا بیان ہو۔ اور یہ سامنے کی بات ہے کہ ہم شاعری براہِ راست علم حاصل کرنے یا منطقی اصول سمجھنے یا فلسفیانہ رموز و نکات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے — یہ سب حاصل کرنے کے لیے علمی کتب کی کمی نہیں البتہ اگر کوئی ایسی بات شعر میں آجائے تو یہ اُس کا ایک اضافی حسن ہو گا۔ مگر شعر کا بنیادی کام جذبات کو متاثر کرنا اور دل کے تاروں کو چھیڑنا ہے۔ اگر یہی چیز شعر میں نہیں ہے تو اس میں لاکھ فلسفہ اور علم ہو تو اس سے کیا ہو گا — چنانچہ مسعود صاحب نے چکبست کے ایک شعر کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہورِ ترتیب

موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا

مسعود صاحب اس شعر کی تعریف اس لیے نہیں کرتے کہ اس میں زندگی کی حقیقت

---

[۱] ہماری شاعری صہ۴۸

کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو یہ ایک بیان ہو جاتا اور کلامِ موزوں سے زیادہ اس کی اہمیت نہیں رہتی وہ اس لیے اس شعر کو پیش کرتے ہیں کہ اس میں اس زندگی کی بے حقیقتی کا اظہار کیا گیا ہے جس زندگی کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور اسی موت کو بے حقیقت بنا کے پیش کیا گیا ہے جس سے ہر فرد بشر حد سے زیادہ خوفزدہ ہے۔ مسعود صاحب اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"اس شعر کی تعریف اکثر لوگ اس بنا پر کرتے ہیں کہ اس میں شاعر نے حیات و ممات کا فلسفہ بیان کیا ہے اور دو لفظوں میں بتا دیا ہے کہ زندگی کیا ہے اور موت کسے کہتے ہیں۔ لیکن مذاقِ سلیم کہتا ہے کہ اگر یہ شعر حیات و موت کا نرا کھرا فلسفہ ہے تو نہایت ناقص ہے اور اگر قابلِ نفرین نہیں ہے تو لائقِ تحسین بھی نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس شعر میں شاعر نے زندگی اور موت کی حقیقت نہیں، بے حقیقتی دکھائی ہے۔ کہتا ہے کہ زندگی کی کچھ حقیقت ہے نہ موت کی کچھ اہمیت۔ عناصر کے نامحدود ذخیرے میں سے کبھی کچھ عنصر ایک خاص ترتیب سے جمع ہو جاتے ہیں، کبھی منتشر ہو جاتے ہیں۔ پہلی حالت کا نام زندگی رکھ لیا گیا ہے دوسری کا موت۔ اور یہ فطرت کے معمولی کرشمے ہیں جو ہر لحظہ ظاہر ہوا کرتے ہیں" [1]

مسعود حسین نے تنقید سے جو اہم کام لیا ہے وہ یہ ہے کہ قاری میں ذوق پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ بیشتر تنقیدیں پڑھ کے یہ احساس ہوتا ہے کہ جیسے تنقید نگار نے شاعر اور فنکار کی تربیت کرنے کا بیڑا اٹھایا ہوگا۔ مسعود صاحب تو قاری کے ذوق کی تربیت کرتے ہیں اور اس میں ایک زبردست منطقی عمل ہے وہ یہ کہ وہ فن کے اندر سے معیارِ فن تلاش کرتے ہیں۔ معیارِ شعر انھوں نے ہماری شاعری کے اندر سے تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے ہاں مثالیں زیادہ ملتی ہیں اور ان مثالوں کی درجہ بندی بھی وہ فن ہی کے پیش نظر کرتے ہیں۔

---

[1] ہماری شاعری صہ ۱۰۹

ڈاکٹر خورشید احمد

تنقیدِ میر کے سو سال

محمد حسین آزاد کی کتاب آبِ حیات ۱۸۹۰ء میں شائع ہوئی اور شمس الرحمٰن فاروقی کی شعرِ شور انگیز ۱۹۹۰ء میں۔ سو سال کا یہ درمیانی عرصہ میر شناسی میں بتدریج تبدیلی کی دلچسپ کہانی سناتا ہے۔ آبِ حیات سے شروع کرنے کی وجہ یہ ہے کہ یہ وہ پہلی کتاب ہے جو میر کی شخصیت اور شاعری پر کام کرنے والوں کے درمیان سب سے زیادہ موضوعِ بحث رہی ہے۔ شاید ہی کوئی نقاد ایسا ہو، جو میر پر تنقید لکھتے ہوئے آزاد کے بیانات کی تردید یا تائید کے مرحلے سے نہ گزرا ہو۔ میر کی شخصیت کے بارے میں آزاد کا خیال ہے کہ وہ "خودپسند" "خودبین" اور مردم بیزار تھے۔ پھر یہ کہ اُن کی طبیعت میں "شگفتگی اور جوش و خروش" نام کو نہ تھا۔ اور میر کی شاعری کے بارے میں آزاد کی رائے یہ ہے کہ اُن کے دیوان میں بہتر اور دو بہتر نشتر ہیں۔ باقی میر صاحب کا تبرک ہے۔ انھوں نے جس قدر فصاحت پیدا کی ہے، اُسی قدر بلاغت کو کم کیا ہے۔" اُن کا کلام "سادگی" میں لاجواب ہے اور وہ "غزل میں سودا سے بہتر ہیں"، "میر صاحب کا کلام آہ" اور مرزا صاحب کا کلام "واہ"۔" لیکن یہ تمام خیالات وہ ہیں جو آزاد سے پہلے زبانی یا تحریری طور پر موجود تھے۔ آزاد نے انھیں صرف یک جا کر دیا۔ البتہ نقدِ میر کے سلسلے میں انھوں نے ایک بات بالکل نئی کہی اور وہ یہ تھی :

> "جو مضامین اور شعرا کے لیے خیالی تھے، میر کے لیے حالی تھے ...... (میر صاحب) کا کلام صاف کہے دیتا ہے کہ جس دل سے نکل کر آیا ہوں وہ غم و درد کا پتلا نہیں۔

حسرت واندوہ کا جنازہ تھا۔ ہمیشہ وہی خیالات بسے رہتے تھے۔ بس جو دل پر
گذرتی تھی وہی زبان سے کہہ دیتے تھے کہ سننے والوں کے لیے نشتر کا کام
کر جاتے تھے۔" (آب حیات ص۲۰۶)

اس نئی بات کے پیچھے تنقید کا جو تصور کارفرما ہے، وہ خلوص کا تصور ہے، خلوص رومانی تنقید کا کلیدی لفظ ہے۔ وہاں سے یہ لفظ جب وکٹوریائی تنقید میں آیا تو اس میں اخلاق کا تصور بھی شامل ہو گیا۔ چنانچہ برا آدمی اچھا شاعر نہیں ہو سکتا، جیسے جملے اسی تصور کی دین ہیں۔ خلوص کا یہ نظریہ اردو میں بیسویں صدی کے آخری ربعے میں داخل ہوا اور آزاد، حالی و شبلی نے اسے تنقیدی معیار کے طور پر جا بجا استعمال کیا۔ بہرحال کلامِ میر کو پرکھنے کا یہ اندازِ نظر آزاد سے ہوتا ہوا مولوی عبدالحق، عندلیب شادانی، سید عبداللہ اور کلیم الدین احمد تک پہنچتا ہے۔ ان سب حضرات نے حسب استعداد میر کی شخصیت اور سوانح کا عکس اُن کی شاعری میں دیکھا ہے یا شاعری سے اُن کی شخصیت اور سوانح کا خاکہ مرتب کیا ہے۔ اس طرح میر کی نفسیات سوانح حیات اور شاعری سب ایک دوسرے کے ساتھ گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ مثلاً مولوی عبدالحق کہتے ہیں :

"افسوس کہ آرام و راحت، زندہ دلی اور مسرت میر کی قسمت میں نہ تھی۔ اور
انھوں نے اپنی زندگی اس دنیا میں ایک حرماں نصیب قیدی کی طرح کاٹی ...
اور یہی رنگ ان کے اشعار سے ٹپکتا ہے۔ گو یا وہ اور ان کا کلام ایک ہو گئے
ہیں اور یہ انتہائے کمالِ شاعری ہے۔ (انتخاب کلام میر ص۴۴)

عندلیب شادمانی نے کلامِ میر سے جو "امرد نامہ" مرتب کیا تھا اس کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی اسی معیارِ خلوص سے میر کی غزلوں کو پرکھا۔ چنانچہ وہ کوئی نئی بات پیدا نہ کر سکے۔ اُن کی تنقید میر آزاد کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ کہتے ہیں :

"میر وہی داخلی و خارجی اثرات قبول کرتے تھے جو ایک خاص رنگ کے یعنی درد و
غم کا نمونہ ہوتے تھے ..... مسرور و متبسم اثرات میر کو پسند نہ تھے ..... لیکن وہ
جو محسوس کرتے تھے تو شدت کے ساتھ خود بھی متاثر ہوتے تھے اور دوسروں کو
بھی متاثر کرتے تھے۔ (اردو شاعری پر ایک نظر)

سید عبداللہ نے توخلوص کو اندازِ میر کی اولین خصوصیت قرار دیا ہے اور اس کے لیے رسکن کا قول بھی نقل کیا ہے۔ اُن کی مقبول کتاب نقدِ میر کا بیشتر حصہ غلط اور سطحی تعبیروں سے بھرا پڑا ہے، جن میں سے چند ایک کا شافی جواب قاضی افضال حسین کی کتاب 'میر کی شعری لسانیات' میں موجود ہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی تیس پینتیس سال تک میر تنقیدی منظرنامے سے تقریباً غائب رہے۔ دراصل، پورا دور غالب پرستی کا دور تھا۔ اس صورت حال میں اثر لکھنوی نے میر کی حمایت میں قلم اٹھایا۔ لیکن اب میر کی شاعرانہ عظمت ثابت کرنے کے لیے غالب سے مقابلہ ضروری تھا، اور یہ بھی ضروری تھا کہ فی زمانہ غالب کے مداح غالب کی شاعری میں جو خوبیاں دیکھتے تھے وہی خوبیاں اُن سے بہتر صورت میں میر کے یہاں دکھائی جائیں۔ چنانچہ اثر لکھنوی نے یہی کیا۔ انھوں نے آبِ حیات والے میر کو چھوڑ کر ایک ایسے میر کو دریافت کیا جس کی شاعری میں بلندیِ فکر و رعنائیِ تخیل تھی۔ "اندازِ بیان میں تنوع، تازگی، شگفتگی و ندرت تھی۔ لوچ، نزاکت اور بانکپن تھا۔" اثر نے یہ بھی ثابت کیا کہ میر صرف غالب کے پیش رو ہیں۔ اثر ہی کے ذریعے موازنۂ میر و غالب کا نیا موتیف تنقید میں داخل ہوا اور اس کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ سودا پس منظر میں چلے گئے۔ بہرحال اثر کا بڑا تنقیدی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے میر کی بازیافت کی۔

اثر لکھنوی کے بعد میر کی حمایت کے لیے فراق، محمد حسن عسکری اور ناصر کاظمی سامنے آئے۔ اِن لوگوں کے ہاں میر دوستی غلو کی حد تک پہنچ گئی۔ آزاد نے کہا تھا: "میر خود ہیں اور مردم بیزار ہیں۔" فراق نے کہا: "میر تو اپنے وقت کا سب سے بڑا باشندۂ بند ہے۔" آزاد نے کہا تھا: "میر کے دیوان میں رطب و یابس کی بھرمار ہے۔" ناصر کاظمی نے کہا "ساری کلیات میر ہی انتخاب ہے۔" اور عسکری نے تو میر کو آسمان پر چڑھا دیا۔ عسکری کے اس دفاعِ میر کو غالب پر اُن کے حملے کے سیاق میں دیکھنا ضروری ہے اور جب ہم اس طرح دیکھتے ہیں تو عسکری کی میر دوستی اُن کی غالب دشمنی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ناصر کاظمی کا ایک جملہ بہت مشہور ہوا کہ میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔" میر سے تخلیقی فیضان حاصل کرنے کے لیے اس جملے سے چاہے جتنی ترغیب ملے، کلامِ میر سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ ان تینوں

حضرات کے یہاں ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ ان لوگوں نے شعر میر کو انسانی دستاویز کی حیثیت سے پڑھا۔ اور اس میں انسانی اپیل کے رنگارنگ جلوے دیکھے اس سے میر کی عظمت کا حجم یقیناً وسیع ہوا لیکن اس کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ ان کی تنقیدوں میں زندگی اور فن کا فرق معرض خطر میں پڑ گیا۔ البتہ فراق کے ہاں نقد میر کے سلسلے میں دو نئے موتیف داخل ہوئے۔ ایک تو میر کے مدھم اور مانوس لہجے کا اور دوسرا میر کو عالمی شاعری کے تناظر میں دیکھنے کا۔ میر کے عالمی شاعر ہونے کے سلسلے میں فراق کہتے ہیں: "غنائی شاعری میں میر کا مقام دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی صف میں ہے۔" (نقوش میر نمبر ص۲۹۲) فراق کے بعد میر کو اس طرح دیکھنے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ چنانچہ جمیل جالبی کا خیال ہے کہ "میر اردو ہی کا نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک عظیم غنائی شاعر ہے۔" (ص۱۱۱) شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں "میر کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھنے میں مجھے کوئی تامل نہیں۔" (ص۳۴) لیکن میر کا عالمی شاعر ہونا ابھی محض ایک بات ہے۔ اس کا تفصیلی تجزیہ ابھی تک کسی نے نہیں کیا۔

میر کی شاعری ترقی پسند نقادوں کے لیے بہت بڑا چیلنج تھی۔ کیونکہ جو شاعر غم پرست ہو اس سے ہم آہنگ ہونے کی کیا صورت ہو سکتی تھی۔ لیکن مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین اور سردار جعفری نے اس چیلنج کو قبول کیا اور یہ لوگ میر کی شاعری میں اپنی آئیڈیالوجی کا عکس دیکھنے میں کامیاب بھی ہوئے۔ مگر اس طرح وہ پورے میر کے ساتھ انصاف نہ کر سکے۔ البتہ مجنوں گورکھپوری نے میر کے ظاہر لہجے کے بجائے ان کے زیریں لہجے کو پڑھنے کی تنقیدی کوشش کی اور اہم نکتے کی طرف متوجہ کیا:

> "میر کی شاعری کی طرف ہم صحیح بصیرت اور دور رس قوتِ فکر اور نہایت لطیف اور نازک احساس کے ساتھ رجوع کریں۔ یوں تو یہ شرائط کم و بیش ہر بڑے شاعر کے کلام کا مطالعہ کرنے کے لیے ضروری ہیں لیکن میر کی نازک شخصیت اور اُس سے زیادہ اُن کی نازک شاعری کو سمجھنے اور اس سے صحیح اثرات قبول کرنے کے لیے اِن شرطوں کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا۔ ورنہ اندیشہ ہے کہ ہم میر اور اُن کی شاعری دونوں کو سمجھنے میں بدراہ ہو جائیں۔" (ص۴۹۵)

ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں تحقیق سے قطع نظر تنقید میر کے سلسلے میں کوئی قابل ذکر کام نہ ہوا۔ لیکن ۸۰ء کی دہائی کو مطالعۂ میر کی دہائی کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ بعض اہم جدید نقادوں نے مطالعۂ میر پر پوری توجہ صرف کی اور کتابیں لکھیں۔ ان میں سے حامد کاشمیری اور پاکستان کے محب عارفی کی کتابوں کو تو ہم سنجیدگی سے نہیں لے سکتے۔ اُن کے خلوص اور محنت کی داد دے سکتے ہیں۔ جمیل جالبی کی کتاب محمد تقی میر کا تحقیقی حصہ تو بہت اہم ہے کہ اس سے میر کی شخصیت کی نئی تصویر سامنے آتی ہے۔ لیکن اُس کا تنقیدی حصہ ہماری میر فہمی میں کوئی اضافہ نہیں کرتا۔ لیکن تین کتابیں نہایت اہم ہیں: قاضی افضال حسین کی کتاب میر کی شعری لسانیات، پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اسلوبیات میر اور شمس الرحمن فاروقی کی شعر شور انگیز۔

قاضی افضال حسین نے تنقید میر کے لیے جو طریقۂ کار اپنایا ہے: وہ پہلے کے نقادوں سے مختلف اور زیادہ جامع ہے۔ مثلاً اثر لکھنوی جن کو اس مضمون میں بہت اہمیت دی گئی ہے، شعر میر کا تجزیہ کرتے ہوئے تو یہ دکھا دیتے تھے کہ فلاں شعر میں تجربے کی ترسیل کیسے ہوئی ہے۔ لیکن یہ نہیں دکھا سکتے تھے کہ وہ شعر میر کے مزاج، اُن کی شخصیت اور ان کے اقدار زندگی کی ترسیل کس طرح کرتا ہے۔ ایسا نہیں کہ اثر اور فراق وغیرہ کو میر کی منفرد شخصیت کا احساس نہیں تھا بہت اچھی طرح تھا، لیکن اُن کے پاس اس کے تجزیے کے وسائل نہیں تھے۔ قاضی افضال کو وہ وسائل میسر ہیں اور اُن سے بہتر کام لینے کا مطالعۂ میر میں انھوں نے ثبوت بھی دیا۔ افضال نے اپنے مطالعۂ میر میں یہ دکھایا ہے کہ میر کا مخصوص لسانی نظام کیا ہے اور یہ نظام کس طرح میر کے منفرد مزاج، ان کی منفرد شخصیت اور اقدار زندگی سے اُن کے مخصوص تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ اور ساتھ ہی یہ لسانی نظام میر کے تخلیقی رویے کا بھی مظہر ہے۔ یہ کتاب میر کے فکر و فن کو وسعت اور گہرائی کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کا تجزیہ جدید لسانیاتی اصطلاحوں کے حوالے سے کیا ہے۔ اُن کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ "میر کی زبان کو در اصل سادگی و سلاست یا فارسیت و مشکل پسندی کی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھا ہی نہیں جا سکتا"۔ ۲؎ نارنگ صاحب پہلے نقاد ہیں جنھوں نے کہا کہ "میر اردو غزل میں ORAL روایت کے آخری امین ہیں"۔ ان

کا یہ جملہ کہ "میر در اصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ نقد میر میں ضرب المثل بن سکتا ہے"

میر کو جتنی وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی نے دیکھا ہے، اب تک میر کو اُس طرح نہیں دیکھا گیا تھا۔ تنقید میر کے سلسلے میں یہ بات ایک تسلیم شدہ حقیقت بن چکی کہ میر کا شعری آہنگ نرم، دھیما، اور ٹھہرا ہوا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا فیصلہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ فاروقی صاحب کا استدلال یہ ہے کہ چونکہ میر کی شاعری زبانی معاشرے کی پیداوار تھی، جہاں کلام باآواز بلند پڑھا جاتا تھا۔ لہٰذا ایسی شاعری کا آہنگ دھیما اور پست ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ لازماً بلند اور گونجیلا ہوگا۔ ایسے امکانات کے لحاظ سے تنقید میر میں یہ ایک انقلاب آفریں تصور ہے۔ یہاں شعر شور انگیز پر تفصیلی گفتگو نہیں کی جا سکی کیونکہ اس مضمون کا مقصد نقدِ میر کے خاص خاص موتیف کا مختصر جائزہ لینا تھا۔

ڈاکٹر قاضی افضال حسین

سا سیور کا نظامِ فکر

[اس مضمون میں سا سیور کے بعض ان نظریات سے بحث کی گئی ہے جن سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے استفادہ کیا۔]

مطالعہ کی نوعیت تحقیق و تفتیش کی ان حدود سے عبارت ہے جو تحصیل علم کے لیے قائم کی جائیں۔ تفتیش کی یہ حدود مخصوص طریقۂ کار کے ترک یا اختیار کے علاوہ برآمد ہونے والے نتائج پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ مثلاً زبان کے حوالے سے سوالات اگر ایک مخصوص زبان کے تاریخی ارتقاء، لسانی خاندان یا تغیر و تبدل کے خارجی اسباب کی تفتیش پر مشتمل ہوں تو طریقۂ کار تاریخی (یعنی سبب اور نتیجہ یا علت و معلول کے درمیان تعلق کی دریافت) یا تعقیبی ہوگا۔ لیکن اگر سوال خود معروض کے طرزِ وجود اور اس کی ماہیت کے متعلق ہو تو طریقۂ کار لازماً تجزیاتی اور اس سے برآمد ہونے والے نتائج غیر تاریخی اور بڑی حد تک معروض کی ذاتی صفات پر مشتمل ہوں گے۔

لسانیات (اور اس کے حوالے سے ادب) کو سا سیور کی پہلی بنیادی عطا تو یہ ہے کہ اس نے زبان کے مطالعہ میں روایتی، تاریخی یا تعقیبی طریقۂ کار کے بجائے خود زبان کے بنیادی اوصاف کو تحقیق کا موضوع قرار دے کر مطالعہ کے ایک یکسر نئے شعبہ کی بنا رکھی۔

COURSE IN GENERAL LINGUISTICS TERMS کے تعارفی باب میں "خارجی لسانیات" کی اصلیت کا اعتراف کرنے کے باوجود ساسیور نے زبان کی اپنی تعریف متعین کرنے سے پہلے ہی ہر اس چیز کو اپنے مطالعہ کی حدود سے خارج کر دیا جس کا تعلق "خارجی لسانیات" سے ہے۔ گویا زبان کا مطالعہ خود اس کے داخلی نظام کے حوالے سے ہونا چاہیے[۱] مطالعہ کے اس ایک بنیادی اصول نے ساسیور کے یہاں زبان کی تعریف سے لے کر اس کے تفاعل کے طریقۂ کار کی تشریح تک ہر چیز کو متاثر کیا۔ اپنے اس بنیادی موقف کے عین مطابق بیشتر ماہرین لسانیات کے علی الرغم زبان کی تعریف متعین کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے:

"زبان باہم موقوف ٹرمز TERMS کا ایک نظام ہے جس میں ہر ٹرم کی صرف محض دوسرے ٹرم کے ہم وقتی تصور سے برآمد ہوتی ہے۔"[۲]

زبان کو باہم موقوف ٹرم کا نظام کہہ کر ساسیور نے مطالعہ کی حدود (جو نظام اور ٹرم کی شناخت اور ان کے ربط باہمی کی نوعیت کی تحقیق سے عبارت ہے) مقرر کرنے کے ساتھ ہی تحقیق و تفتیش کی جہت بھی مقرر کر دی۔ چنانچہ ساسیور اپنے ابتدائی لکچرز میں ہی اس نظام اور اس کے مختلف اجزا کی شناخت بھی متعین کرتا ہے۔

ساسیور کے مطابق زبان کے مطالعہ کی اساس اجزا کے باہم علاقہ کا زائیدہ نظام ہے۔ اس نظام کی بنیادی صفت اس کا نسبتی کردار ہے۔ Systems Philosophy میں اب تک جو کام ہوا ہے اس کے مطابق باہم ربط کی مختلف شکلوں میں سے نظام کے نسبتی کردار میں کل کی صفت اجزا کی صفات کا مجموعہ محض نہیں ہوتی جیسا کہ مثلاً کمیت کی بنیاد پر قائم کردہ ربط میں ہوتا ہے بلکہ یہ نسبتی کردار نظام کو ایک ایسے منضبط کل میں تبدیل کر دیتا ہے جس کی صفات اس کے اجزا سے مختلف ہونے کے علاوہ بعض متعین اصولوں کے ذریعہ ان اجزا کی تشکیل بھی کرتی ہیں[۳] ایک منضبط وحدت کی اس مخصوص صفت کے عین مطابق اجزا کی شناخت قائم کرتے ہوئے ساسیور یہ دلچسپ حقیقت بیان کرتا ہے کہ بیشتر علوم میں مطالعہ کی اکائی UNIT ابتدا سے ہی موجود ہوتی ہے اور جس علم میں ایسی کوئی ٹھوس اکائی نہ ہو جسے فوراً پہچانا جا سکے وہ اس لیے ہے کہ اس میں مطالعہ کی یہ اکائی لازمی نہیں ہے مثلاً تاریخ۔ (زبان

کی بھی یہ انوکھی اور نمایاں صفت ہے کہ اس میں ابتدا OUT SET سے ہی مدرک اکائیاں نہیں ہیں اور ہم ان کے وجود کے متعلق شبہ بھی نہیں کر سکتے اور یہ کہ ان کا تفاعل ان کی تشکیل کرتا ہے۔ ساسیور کے الفاظ میں :

"زبان کی یہ بہت واضح طور پر نمایاں صفت ہے کہ اس میں ابتدا سے ہی مدرک اکائیاں نہیں ہوتیں اور پھر بھی ہمیں ان کے وجود کے متعلق شبہ کرنے کی اجازت نہیں نیز ان کا تفاعل ان کی تشکیل کرتا ہے۔" [۴]

اس بیان کے آخری جز میں تفاعل کے ذریعہ جن ENTITIES کی تشکیل کا ذکر ہوا ہے، اسے ساسیور نشان SIGN کا نام دیتا ہے۔ یہ نشان خود دو اجزاء سے مل کر بنتا ہے جن کی وضاحت کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے :

"ایک لسانی نشان ایک شے اور نام کو متحد نہیں کرتا بلکہ ایک تصور اور صوت پیکر کو جوڑتا ہے۔ موخر الذکر آواز نہیں ہے جو ایک خالص مادی چیز ہوتی ہے بلکہ آواز کا نفسیاتی نقش ہے۔ ایک تاثر جو یہ ہمارے حواس پر مرتب کرتی ہے ... اس طرح لسانیاتی نشان دو جہتی نفسیاتی وحدت ہے۔ یہ دونوں اجزا باہم متحد اور دونوں ایک دوسرے کے زائیدہ ہیں۔" [۵]

اس بیان کے تین جز ہیں۔ اول یہ کہ نشان جن دو اجزاء سے مل کر بنتا ہے وہ تصور اور صوت پیکر ہیں۔ صوت پیکر کی تخصیص اس لیے کہ ساسیور کے نزدیک صوت کی خارجی شکل محض ایک مادی شے ہے اور نشان کی بنیادی ہیئت سے کوئی لازمی علاقہ نہیں رکھتی۔ خود تصور ایک بے شکل اور غیر واضح کل INDISTANT MASS ہے اور اس اعتبار سے کوئی تصور ماقبل سے موجود نہیں ہوتا۔ فکر و خیال کی طرح صوت بھی ماقبل سے واضح PRE-DESTINED وحدت نہیں ہے اور جب یہ صورت پکڑتی ہے تو بھی نشان کی حد تک اس کی بنیادی اہمیت نفسیاتی نقش کی حیثیت سے ہوگی۔ یعنی لسانی نشان دو طرفہ نفسیاتی وحدت ہے۔ زبان فکر و صوت کے ان دو سیال ڈھیر کے درمیان اکائیوں کی باہم دگر قدید RECIPROCAL DELIMITATION کا فریضہ انجام دیتی ہے [۶] گویا لسانیاتی نظام اس محیط پر کام کر رہا ہوتا ہے جہاں صوت و خیال

کے اجزا رمتصل ہوتے ہیں یہ اتصال ٹھوس مادے SUBSTANCE کی علی الرغم ہئیت کی تشکیل کرتا ہے۔ ساسیور نے اسے ہوا کے دباؤ سے ہروں کی تشکیل کی مثال دے کر سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صوت وخیال کے درمیان ربط کی اس جدلیات میں کسی ایک جد کو اولیت حاصل نہیں ہے۔ یہ دو وحدتیں ایک دوسرے کی تشکیل کرتیں اور اس مخصوص لسانیاتی نظام میں تفریقی اوصاف کے حوالے سے اپنی شناخت قائم کرتی ہیں تصور اور صوت کے درمیان اس ربط کی نوعیت بیان کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے :

"زبان میں تصور ٹھیک اسی طرح اپنے صوتی مادہ کی صفت ہوتا ہے جیسے کہ ایک مخصوص صوت کا ٹکڑا تصور کی صفت ہوتا ہے"۔ ؎

واضح ہے کہ صوت تصور کی اس نئی شکل میں "صوت محض" عضویات PHYSIOLOGY اور "تصور محض" نفسیات کا موضوع ہے۔ یہ لسانیات کا موضوع صرف اس صورت میں ہوگا جب بحیثیت نشان یہ ایک وحدت کی شکل اختیار کرلیں۔ اس نشان کے تمام اجزاء کی شناخت مقرر کرنے کے لیے ساسیور نے بعض اصطلاحات تجویز کی ہیں :

"میں ایک تصور اور صوت پیکر کے اتصال کو نشان SIGN کہتا ہوں ... میری تجویز لفظ "نشان" کو "کل" کی تخصیص کے لیے باقی رکھنے اور تصور اور صوت پیکر کو بالترتیب مدلول SIGNIFIED اور دال SIGNIFIER سے بدل لینے کی ہے۔ موخرالذکر دونوں اصطلاحوں میں یہ صفت ہے کہ وہ ایک دوسرے کے درمیان اس اختلاف کی طرف اشارہ بھی کرتی ہیں جو ان کو ایک دوسرے سے الگ بھی کرتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی اس کل سے بھی الگ ہوجاتی ہیں، جن کا وہ ایک حصہ ہیں"۔ ؎

مزید یہ کہ دال SIGNIFIER اور مدلول SIGNIFIED کے درمیان یہ ربط خلقی، فطری یا کسی اصول کا پابند نہیں یہ صد فی صد اختیاری یا بے اصول ARBITRARY ہے ؎ اور چونکہ دال اور مدلول کے درمیان یہ ربط اختیاری ہے اس لیے نظریاتی سطح پر صوت اور تصور کے درمیان کسی بھی نوع کے ربط کا قیام ممکن ہے اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک اشارہ میں

متحد دونوں اجزاء۔ دال اور مدلول۔ کسی دوسرے شعبۂ نشان SIGN. SYSTEM کے مقابلے میں بڑی حد تک اپنی آزادی برقرار رکھ سکتے ہیں اور ان میں تغیر، تبدیلی کی ان قوتوں کے زیر اثر ہوتا ہے جو دال یا مدلول میں رابطہ کی مخصوص نوعیت کو متاثر کر سکیں۔

دو اجزاء کے درمیان ربط چونکہ بے اصول ہے اس لیے زبان روایت کے علاوہ کسی اصول کی پابند نہیں ہوتی اور چونکہ یہ ربط محض زبان کی روایت کا پابند ہے اس لیے بے اصول ہوتا ہے۔[۱۰] روایتیں فرد نہیں معاشرہ قائم کرتا ہے اس لیے زبان میں تبدیلی بھی افراد نہیں کرتے اور اس سبب معاشرہ کی مخصوص روایتوں کی طرح زبان بھی غیر معتبر اور مستقل ہوتی ہے۔ گویا نشان کی یہ بے اصولی ARBITRARYNESS ہی اسے افراد کی مرضی کے مطابق ترمیم و تغیر سے محفوظ رکھتی ہے۔

زبان کی ایک بنیادی تعریف میں واقع لفظ " TERM " کی توضیح سے یہ نتیجہ نکلتا معلوم ہوتا ہے کہ ہر نشان کی اپنی ایک مثبت شناخت اور خود اپنے وجود کے حوالے سے ایک قدر VALUE ہوگی۔ "تصور" کی وضاحت میں خود ساسیور کے بعض بیانات سے اس خیال کی توثیق ہوتی ہے[۱۱] لیکن زبان کے طرز وجود پر بحث میں ساسیور کی پوری کوشش ہی یہ ہے کہ اثباتیت کے مروجہ تصور کی نفی کی جائے۔ اثباتیت کے اس خفیف شبہ کا ازالہ کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے:

> "اس طرح تعریف مقرر کرنے میں TERM اپنے نظام سے علاحدہ ہو جائے گا اس کے معنی اس قیاس کے ہوں گے کہ ہم TERM سے شروع کرتے ہوئے تمام اجزاء کو جوڑ کر نظام کی تعمیر کر سکتے ہیں جبکہ اس کے علی الرغم ہمیں لازماً باہم موقوف کل سے شروع کرنا اور تجزیہ کے ذریعہ اس کے اجزاء برآمد کرنا چاہئیے۔"[۱۲]

ساسیور نے اپنے دوسرے لیکچر میں اس کی وضاحت کی ہے کہ زبان ایک باقاعدہ نظام سے عبارت ہے اور زبان کے مختلف اجزاء کی تشکیل کا مصدر وہ نظام ہے جو باہم

ربط کی تفریقی نوعیت کے حوالے سے صوت و خیال کے دونوں اجزا کی شناخت قائم کرتا ہے۔ اس پورے عمل میں بنیادی اہمیت خود ساخت کو حاصل ہے جو مختلف اجزا کی شناخت IDENTITY کا سبب اور مخصوص لسانی نظام میں اس کی قدر کی تعیین کا بنیادی ماخذ ہے۔

گویا اس لسانی یونٹ کے دونوں اجزا۔ صوت پیکر اور تصور کی شناخت اس ربط کے حوالے سے متعین ہوگی جو اس لسانی نظام کے دوسرے اجزا کے ساتھ قائم ہوگا کہ صوت بقول سا سیور متضاد OPPOSING نسبتی RELATIVE اور منفی وحدتیں ہیں۔ لسانی نظام میں ایک مخصوص صوت محض کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہوتی۔ اس کی شناخت اس تفریق میں ہے جو ایک آواز (مثلاً ب پ) کو دوسری آواز (مثلاً ت ٹ) سے مختلف بناتی ہے۔ صوت کا یہ اختلاف ہی ایک آواز کی شناخت ہے۔ صوت سے قطع نظر تصور کی سطح پر بھی شناخت کا یہی تفریقی اصول کارفرما نظر آتا ہے۔ ایک تصور کی شناخت ہی یہ ہے کہ وہ ماقبل و مابعد کے ہم جنس مواد سے مختلف ہے۔ یعنی یہ تفریقی صفات ہی اس تصور کی شناخت ہے۔ مختلف زبانوں سے مثالیں فراہم کرتے ہوئے سا سیور نتیجہ نکالتا ہے کہ:

> "تصورات خالصتاً تفریقی ہوتے ہیں اور ان کی تعریف مثبت مواد کے بجائے منفی طور پر نظام کے دوسرے اجزا سے ان کے ربط کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔ ان کی سب سے بنیادی صفت یہ ہے کہ یہ وہ ہیں جو دوسرے (تصورات) نہیں ہیں۔" [۱۶]

صوت عکس اور تصور کی سطح پر نشان کے دونوں اجزا کی یہ نسبتی RELATIONAL اور اس سبب مفروق منفی شناخت کے دو بنیادی اسباب زبان کا ہیئت محض ہونا اور نشان کے دونوں اجزا کے باہم ربط کا اختیاری یا بے اصول ہونا ہے۔ ایک نظام میں معروض کے ہیئت محض ہونے کا مطلب یہ ہے کہ اس کی شناخت ہم جنس دوسری ہیئتوں سے صرف تفریقی ربط باہم کے حوالے سے ہی مقرر ہو سکے گی۔ سا سیور نے اس موقع پر آٹھ بج کر ۲۵ منٹ پر روانہ ہونے والی جنیوا۔ پیرس ایکسپریس کا ذکر کیا ہے جو ہر روز وہی گاڑی صرف اس لیے سمجھی جاتی ہے کہ ریلوے کے ایک مخصوص نظام میں دوسری گاڑیوں سے وقت کی تفریق کے

سبب اپنی ایک شناخت قائم کرتی ہے ورنہ ہر روز گاڑی کے ڈبے، انجن اور عملے سے لے کر ہر چیز ماقبل سے مختلف ہوتی ہے۔

تفریقی شناخت کا دوسرا بنیادی سبب دال اور مدلول کے درمیان ربط کی بے اصولی ARBITRARINESS ہے چونکہ یہ ربط کسی اصول یا کلیہ کا پابند نہیں اور نہ ہی یہ دونوں اجزا ایک دوسرے کی تشکیل کرتے یا ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے ان کی شناخت اس کے تفریقی کردار کے علاوہ کسی اور صورت میں ممکن بھی نہیں۔ ساسیور زبان کے اس منفرد مزاج کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتا ہے :

"زبان میں صرف تفریق ہوتی ہے۔ اس سے بھی اہم یہ کہ عام طور پر تفریق دو مثبت وحدتوں کے درمیان قائم ہوتی ہے لیکن زبان میں مثبت وحدتوں کے بغیر صرف تفریق ہوتی ہے۔ خواہ ہم دال پر غور کریں یا مدلول پر، لسانی نظام سے قبل زبان میں نہ تصور کا وجود ہوتا ہے اور نہ صوت کا بلکہ اس نظام سے پھوٹنے والی صرف صوت و خیال کی تفریق ہوتی ہے۔ ایک نشان کا تصور یا اس کی آواز اس نشان کے گرد دوسرے نشانات سے کم اہم ہوتی ہے۔"[۱۳]

گویا زبان میں بنیادی اہمیت ایک مخصوص نظام کے زائیدہ روابط کی ہے جو اپنے ربط کی نوعیت کی مناسبت سے اجزا کی تفریقی شناخت قائم کرتے ہیں۔

اس نظام کے حوالے سے ساسیور زبان کے ان اجزا کی VALUE کی بحث بھی اٹھاتا ہے۔ اس کے نزدیک معاشیات کی طرح لسانیات میں بھی ایک نشان کی قدر VALUE اس نظام کے باہر کسی شے کی مناسبت سے بھی طے ہوتی ہے مثلاً جس طرح ہم دس روپے سے کوئی خصوصی شے (مثلاً کوئی تحفہ ــ جو بہر حال کاغذ کا چھپا ہوا سکہ نہیں ہوگا) یا اس دس روپے کو اسی نظام میں دوسری ہم جنس وحدتوں ENTITIES کی مناسبت سے قدر متعین کرتے ہیں مثلاً اس دس روپے سے دو پانچ کے یا پانچ دو کے یا دس ایک کے نوٹ بدل سکتے ہیں۔ اسی طرح زبان میں دال اپنی نوع (صوت عکس) سے مختلف تصور سے مربوط ہو سکتا ہے یا اپنی ہی نوع کے دیگر اصوات کے تناظر میں اس کی قدر متعین ہو سکتی ہے۔ ساسیور کا کہنا ہے کہ لسانی نظام

میں اجزا کی قدر اسی دوسرے نوع کے ربط کی زائیدہ ہے۔ صاف ہے کہ ساسیور "قدر" کو "نظام" کا پابند کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لسانی نظام میں نشان کی قدر اس مخصوص نظام میں اس کی جگہ سے متعین ہوگی۔ گویا قدر کا تعین نشان کی مادی یا ذاتی صفات کے بجائے "ربط کے تجریدی کردار کا پابند ہے اور چونکہ لسانی نظام میں "نشان کا مادی وجود ہوتا ہی نہیں اس لیے خود نشان کی ذاتی شناخت بھی اسی قدر VALUE کی رہین منت ٹھہرتی ہے۔ اس طرح ساسیور، نشان کی شناخت، تفریقی صفات اور قدر کو ایک دوسرے سے ایسے مربوط کرتا ہے کہ یہ تینوں باہم لازم وملزوم کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ زبان کی مذکورہ تعریف سے قبل ہی اپنے پہلے لیکچر میں وہ زبان کو ٹرمز TERMS کے باہم موقوف نظام" کے بجائے "خالص اقدار کا نظام[۳۵] کہہ چکا تھا۔ اور یہ بات اپنے مختلف لیکچروں میں اس نے مختلف طرح سے بار بار کہی ہے۔ چنانچہ اپنے دوسرے لیکچر میں کہتا ہے:

> "زبان جیسے نشانیاتی نظام SEMIOLOGICAL SYSTEM میں جہاں اجزا بعض منضبط اصولوں کے مطابق ایک دوسرے سے توازن وتعادل EQUILIBRIUM برقرار رکھتے ہیں، شناخت کا تصور قدر کے تصور سے اور قدر کا تصور شناخت کے تصور سے پیوست ہوتا ہے۔[۳۶]

منفی تفریق، شناخت اور قدر کے باہم متبادل اور بیک وقت برسرکار OPERATIVE ہونے کا جواز لسانی مطالعہ میں خود نظام کی مرکزیت ہے جو نظام کی تشکیل کا سبب اور تفریقی قدر کا ماخذ ہے۔ ساسیور کے نزدیک یہی نظام زبان کی اساس اور مطالعہ کا موضوع ہے۔ چنانچہ زبان کی ان تمام تعریفوں میں جو COURSE میں جا بجا دہرائی گئی ہیں اس نظام کا ذکر MOMENTARY SIMULTANIUS PRESANCE ARRANGEMENT اور EQUILIBRIUM کے حوالے سے آیا ہے۔ زمان کے ایک مخصوص نقطے پر زبان کے مختلف اجزا کی "ہم وقتی موجودگی" یا ان اجزا کی مخصوص زمانی ترتیب ان کے درمیان ربط کا صحیح بیان نہیں کرتی اس ربط کے لیے ساسیور کا استعمال کردہ تعبیر لفظ EQUILIBRIUM سب سے موزوں ہے کہ اس کے ذریعہ باہم ربط کے حوالے سے توازن کی وہ صورت پوری طرح نمایاں ہو جاتی ہے جو کسی بھی دوسرے "نظام" کی طرح لسانی

نظام کی بنیادی صفت ہے۔ ربط کا یہ توازن، جیسا کہ پہلے مذکور ہوا، منفی تفریق کے اصول کا پابند ہے۔ اس مخصوص نوعیت کی وضاحت اور اپنے موقف کی تائید میں سائیسور لسانی نظام کا موازنہ شطرنج سے کرتا ہے[۲۲]۔ اس مثال میں ارتباط کی ایک صورت حال اور بساط پر مہرہ کے قیام کے حوالے سے اس کی تعین قدر لسانی نظام کی موزوں ترین تمثیل ہے۔ زبان بھی شطرنج کی بازی کی طرح ارتباط کے ایک نظام سے قائم ہوتی ہے اور اس کے اجزا کی VALUE بھی مختلف اکائیوں کے درمیان تفریقی ارتباط سے متعین ہوتی ہے۔ اس تفریق میں اکائی کی مادی قیمت (یعنی اس کی تشکیل کے لیے استعمال کردہ مادہ) بے معنی ہے: شطرنج کی بازی میں ایک مہرہ کی جگہ کسی دوسری دھات کا بنا ہوا مہرہ رکھنے کے باوجود اس کی قدر متاثر نہیں ہوتی۔ ٹھیک اسی طرح زبان میں PHONIC SUBSTANCE کی ذاتی صفات لسانی نظام سے کوئی ناگزیر علاقہ نہیں رکھتیں۔

زبان کی اس مخصوص صورت حال STATE کے لیے سائیسور "یک زمانی" SYNCHONIC کی اصطلاح استعمال کرتا ہے اور اس کے نزدیک زبان کی اس یک زمانی صورت حال کا مطالعہ لسانی نظام اور خود زبان کے مزاج کی تفہیم کے لیے مرکزی اہمیت رکھتا ہے[۲۳]۔ اس نوع کے مطالعہ کے دائرہ کار کی وضاحت کرتے ہوئے سائیسور لکھتا ہے:

> "یک زمانی لسانیات ان منطقی اور نفسیاتی روابط سے متعلق ہوگی جو ہم وجود اجزاء CO-EXISTING TERM کو باہم مربوط کرتی اور بولنے والے کے اجتماعی شعور میں ایک نظام کی تعمیر کرتی ہے۔"[۲۴]

اس طرح ایک مخصوص وقفۂ زماں میں زبان کی ماہیت کا مطالعہ ممکن ہو سکے گا۔

> "زبان کی ماہیت کے مطالعہ میں سب سے پہلی چیز جو ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ یہ کہ زمانے میں اس کا ارتقاء بولنے والے کے نقطۂ نظر سے وجود نہیں رکھتا۔ وہ صرف ایک لسانی صورت حال سے دوچار ہوتا ہے اس لیے ماہر لسانیات جو ایک صورت حال STATE کو سمجھنا چاہتا ہے اسے چاہیے کہ یہ صورت حال پیدا کرنے والے حالات کو نظر انداز کرے۔ وہ بولنے والے کے ذہن میں زبان

کے ماضی کو نظر انداز کر کے ہی داخل ہو سکتا ہے۔"[۱۹]

در اصل لسانی نظام ایک اجتماعی وراثت ہوتی ہے اور ایک مخصوص وقفۂ زماں میں اجزاء کے باہم ربط کی تجدید کے حوالے سے استحکام پاتی ہے۔ اس وقفۂ زماں کی حدود وہ عرصہ ہوگا جس میں لسانی نظام تغیر سے آزاد اپنے مخصوص ربط پر قائم رہے۔ بولنے والے کے نقطۂ نظر سے زبان کی یہ صورت حال STATE جس لسانی نظام کی زائیدہ ہے، وہ غیر متغیر ہے۔ نظام کے اس قدرے ساکن مزاج کی اسباب کی نشاندہی کرتے ہوئے ساسیور نے نشان کے اختیاری مزاج، زبان کی تشکیل میں نشان کی کثرت خود لسانی نظام کی غیر معمولی پیچیدگی اور کثرت استعمال کے نتیجہ میں خود معاشرہ کا ایک جز ہونے کے سبب ٹھہراؤ کا ذکر کیا ہے۔

اس کے باوجود زبان کے بعض اجزاء میں تبدیلی ہوتی ہے۔ یہ تغیر خواہ کتنا ہی دھیما یا غیر محسوس ہو مگر ہوتا ضرور ہے اس تبدیلی کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے کہ اولاً یہ تبدیلی انفرادی سطح پر ہوتی ہے، دوئم اس تبدیلی کا تعلق زبان کی EXECUTIVE-SIDE سے ہوتا ہے یعنی یہ تبدیلی لفظ یا الفاظ میں ہوتی ہے زبان کا نظام اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ زبان میں تغیر اور ارتقاء کے لیے ساسیور ذوزمانی لسانیات کی اصطلاح استعمال کرتا ہے یک زمانی لسانیات سے اس کے فرق کا ذکر کرتے ہوئے ساسیور کہتا ہے:

> "ہر شے جس کا تعلق ہمارے علم کے ساکن کردار سے ہے یک زمانی ہے اور ہر وہ شے، جس کا سروکار ارتقاء سے ہے وہ ذوزمانی ہے۔ اس طرح یک زمانی و ذوزمانی بالترتیب زبان کی ایک صورت حال اور اس کے ارتقائی دور کی نمائندگی کرتی ہے۔"[۲۱]

چونکہ مطالعہ کے یہ دو طریق کار زبان کی دو مختلف حالتوں سے سروکار رکھتے ہیں اس لیے ان کی مطالعہ کی راہ بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے مثلاً SYNCHONY صرف ایک تناظر رکھتی ہے اور وہ بدلنے والے کا تناظر ہے جبکہ DIOCHONY دو تناظر کے درمیان فرق کرتی ہے؛ ایک وہ جو وقت کے ساتھ آگے بڑھتا ہے PROSPECTIVE اور دوسرا وہ جو وقت میں پیچھے کی طرف جاتا ہے RETROSPECTIVES[۲۲] نیز اگر ہم یک زمانی قوانین کا ذکر کرتے ہیں تو یہ ترتیب

اور اصول تواتر PRINCIPLE OF REGULARITY ARRANGEMENT کے مفہوم میں ہوگا۔ جبکہ اس کے علی الرغم DIACHONY ایک ایسی متحرک قوت کا تصور کرتی ہے جس کے ذریعہ ایک عمل کیا یا ایک نتیجہ برآمد کیا جاتا ہے۔ ۲۲

لسانی مطالعہ کی ان دو انواع میں ساسیور یک زمانی مطالعہ کو فوقیت دیتا ہے کہ اس کے نزدیک یہی زبان کا بنیادی کردار ہے۔ مختلف اجزائے لسانی میں تغیر براہِ راست نظام کو متاثر نہیں کرتا البتہ ان شرائط کی تعمیر میں معاون ضرور ہوتا ہے، جو نظام پر اثر انداز ہوسکیں۔ اس تغیر کے نتیجہ میں جو نئی لسانی صورت حال وجود میں آتی ہے وہ ساسیور کے الفاظ میں زبان کی ایک یک زمانی صورت حال سے دوسری یک زمانی صورت حال میں تقلیب TRANS FORMATION ہے۔ گویا بحیثیت ماہر لسانیات آپ جب بھی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں وہ تغیر کی حالت میں نہیں ہوتی بلکہ ایک عرصۂ مخصوص میں اس کا ایک خاص معتدل نظام ہوتا ہے اور ساسیور کے نزدیک وہی مطالعہ کا موضوع ہے۔ ۲۳

لیکچرز کی تین سال پر محیط سیریز میں ساسیور نے زبان کے نظام، اس کی شناخت اور زبان کی کیفیت کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ چونکہ یہ لیکچرز ایک ہی بار یا ایک ہی سمینار میں نہیں دئیے گئے اس لیے ساسیور کے خیالات میں ارتقاء ایک فطری امر ہے اس لیے ضروری ہے کہ COUSE کا مطالعہ کرتے ہوئے مختلف تصورات کی اس ارتقائی صورت پر نظر رکھی جائے۔ ROBERT M. STROZIER نے ساسیور کے یہاں نشان کی تعریف کے ارتقائی مراحل کا جو بیان کیا ہے اس سے مختلف لیکچرز کے دوران فکر کے اس ارتقاء کا اندازہ ہوتا ہے:

"پہلا باب پورا کا پورا تعارفی ہے، جس میں پہلے حصہ کے یک زمانی ذوزمانی امتیازات کی تعریف بار دگر کی گئی ہے۔ دوسرے اور تیسرے ابواب نشان یا یک لسانی لسانیات کی اکائی کو علاحدہ کرنے کی حد تک بھی تعارفی ہے؛ یہاں ساسیور اجزاء۔ تصور اور صوت پیکر۔ کے حوالے سے کل (نشان) پر غور کرتا ہے اور پھر اس اکائی کو زبان کے وسیع نظام کے ساتھ مربوط کر کے دیکھتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کا تفصیلی مطالعہ الگ الگ کیا گیا ہے۔ چوتھے باب کے پہلے

حصہ میں وہ نشان کے اجزاء کی حیثیت سے صوت پیکر اور تصور پر دوبارہ غور کرتا ہے اور اس بار مطالعہ خاصا پیچیدہ ہے جس میں یہ اشارہ بھی پوشیدہ ہے کہ دوسرے باب میں یہ مطالعہ اثباتی اور تصور وصوت پیکر کی ماقبل سے متعین تحدید پر منحصر تھا۔ باب چہارم کے بقیہ حصہ میں نشان کی بے حد پیچیدہ شناخت کے قیام کے لیے ساسیور پوری قوت سے اپنے طریقۂ کار کے تمام وسائل بروئے کار لاتا ہے۔[۲۷]

BENEVERSTINE ساسیور کے لکچرز میں اس ارتقائی صورت حال پر نظر نہ رکھنے کے سبب اور خود ہمارے زمانے میں JONATHANCULAR نے ساسیور کے یہاں نشان کی جو تشریحیں کی ہیں وہ ساسیور کی غلط قرات کی عمدہ مثالیں ہیں۔

ہمارے زمانے میں ساسیور کے سہوی مطالعہ MISREADING کی ایک بنیادی وجہ بقول SIRO ZIER یہ بھی ہے کہ معاصر فکر میں متن کو جو مرکزیت حاصل ہوئی وہ ساسیور کے زمانے میں نہیں تھی۔ ساسیور کی پوری فکری تربیت اس طویل عہد کے اختتامی دور میں ہوئی جس میں عہد کی بنیادی بصیرت کا مرکزی حوالہ "شعور" تھا۔ نتیجتاً ساسیور کے فکری نظام میں تمام انسانی سرگرمی کا مرکز بھی "شعور" ٹھہرا۔ وہ مدلول کو تصور اور دال کو صوت پیکر کہہ کر گویا اپنی اسی طرز فکر کا اظہار کرتا ہے۔ COURSE میں جگہ جگہ دال / مدلول اور صوت پیکر / تصور کی اصطلاحات ایک دوسرے کے لیے استعمال کی گئی ہیں۔ اب ہمارے لیے دال ایک مخصوص نظام سے مربوط ہونے کے سبب، فرد کی منشاء سے آزاد ایک خارجی وجود رکھتا ہے۔ ظاہر ہے ساسیور کا مطالعہ کرتے ہوئے اس فرق کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔

ان حدود سے قطع نظر ساسیور کی بنیادی قوت مسئلہ یا موضوع کے استفسار کا ایک مخصوص طریقۂ کار ہے۔ COURSE کے بالکل ابتدائی صفحات میں نقطۂ نظر کو لسانی معروض کی تشکیل کا سبب کہہ کر ساسیور نے زبان کے مطالعہ کی ایک سے زیادہ جہات کھول دی ہیں۔ زبان کے مخصوص حوالے سے ساسیور کہتا ہے:

"بجائے اس کے کہ معروض نقطۂ نظر سے قبل موجود ہو یہ نقطۂ نظر ہے جو معروض خلق

کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں پہلے سے نہیں معلوم ہوتا کہ زیر بحث موضوع
پر غور و خوض کا ایک طریقہ دوسرے سے مقدم ہے نیز یہ کہ ان میں سے کسی
ایک کو دوسرے پر فوقیت حاصل ہے۔ [۵]

ساسیور COURSE کی تقریباً ہر بحث میں ایک سے زیادہ نقطہ ہائے نظر قائم کرتا اور ہر
ایک کے زاویے سے معروض کی کسی نئی جہت کا انکشاف کرتا ہے نتیجتاً متعدد نقطہ ہائے نظر ایک
ہی وقت میں ایک دوسرے کے متوازی قائم ہو جاتے ہیں۔

ساسیور کے تثنیثی تخالف BINARY OPPOSITION اس کے اسی طریقہ کار کا نتیجہ ہیں:
مثلاً وہ زبان کے نظام کو قوت اور امکان کے تجدیدی حوالوں سے شروع کرتا اور پھر اسے گفتار
PAROL زبان LANGUE میں تقسیم کرتا ہے۔ پھر خود گفتار کو صوتی مادہ PHONIC SUBSTANCE
اور صوت پیکر SOUND IMAGE میں تقسیم کرتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح دال / مدلول کی تقسیم
میں مدلول کو تصور اور دال کو پہلے خارجی وجود اور پھر ایک نفسیاتی اکائی بناتا ہے گویا پہلے تو صوت
پیکر / زبان LANGUE / مدلول کے متوازی صوت مادہ PHONIC SUBSTANCE گفتار دال
کی ٹھوس CONCRETE وحدتیں مقرر کی جاتی ہیں جیسے یہ پوری بحث ABSTRACT/CONCRATE
کے تثنیثی تخالف BINARY OPPOSITION پر منتج ہونے والی ہو لیکن پھر مؤخر الذکر یعنی ٹھوس وحدتوں
کو ایک نفسیاتی جہت دے دی جاتی ہے کہ ساسیور کی بنیادی کوشش ان مخصوص متقابل کے
حوالے سے ایک عمومی نظام کی دریافت ہے جو ہماری تہذیبی زندگی میں تمام علوم نشان
SEMIOLOGY کی ترتیب پر حاوی ہو۔

اسی طرح زبان کی کیفیت کے مطالعہ کو ساسیور یک زمانی / ارتقائی میں تقسیم کرتا اور پھر
یک زمانی صفات کو زبان کی ارتقائی صفات کے مقابل رکھ کر زبان کے سماجی، روایتی غیر متغیر
اور SYNTAGMATIC کردار اور انفرادی، ارتقائی تغیر پذیر MUTABLE اور
ASSOCIATIVE کردار کے دو متوازی تخالف قائم کرتا ہے۔ یہ دو مختلف سطحوں پر لسانی
صفات کے دو مختلف نظام ہیں جو ساسیور کے مطابق بالترتیب قدر VALUE کے داخلی
نظام اور اس کے زمانی حوالے سے منسوب ہیں۔ زبان کی کیفیت کے مطالعے کے لیے ترتیب دیا

گویا یہ نظام بھی اس تعمیم کی ایک جہت ہے جو بشمول زبان تمام SEMIOLOGICAL SYSTEM پر حاوی ہوگی۔ [۳]

البتہ زبان کے مخصوص حوالے سے سا سیور نے مطالعہ کی ما قبل سے موجود مثبت وحدتوں کے مقابل منفی تفریق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ نظام اور لسانی یونٹ کے انوکھے ربط سے مخصوص اور خود سا سیور کی فقید المثال ذہانت کا ثبوت ہے۔

غرض سا سیور ایک ساتھ مطالعہ کے کئی تناظر قائم کرتا اور پھر ہر ایک کو ایک دوسرے کے متوازی رکھ کر نتائج نکالتا ہے جس کی آخری منزل مجرد اصولوں کا وہ استخراج ہے جس پر حیرت انگیز گرفت کے سبب سا سیور جدید تر ادبی تنقید کا مرکزی حوالہ ہے۔

اصولوں کے اس استنباط میں سا سیور شروع تو کسی ایک یا بعض سامنے کے قضایا سے کرتا ہے اور پھر مختلف نقطہ ہائے نظر کے حوالے سے مطالعہ کرتے ہوئے لسانی نظام کی اس تجریہ تک جا پہنچتا ہے جہاں یک اکائی روابط کی کثرت سے مزین ہو جاتی ہے۔

نقطہ ہائے نظر کے حوالے سے امتیازات کا ایک نظام قائم کر کے سا سیور نے مطالعہ کی جو کثرت جہات کھول دیں، حیرت انگیز حد تک متنوع ہیں۔ ماہرین لسانیات نے اپنے اپنے ذوق و ظرف کے مطابق سا سیور سے جو بھی معاملہ کیا ہو لیکن ادبی تنقید تو سا سیور سے استفادہ کے بعد بلاشبہ وہ نہیں رہی جو اس سے قبل تھی۔

حواشی

۱۔ سا سیور نے ایک لیکچر میں اس کی بھی وضاحت کی ہے کہ اسی کے نزدیک زبان کے داخلی اجزا کی شناخت کیا ہے۔ چنانچہ کہتا ہے "ہر وہ چیز جو نظام کو کسی طرح بھی تبدیل کرتی ہے، داخلی ہے۔"

COURSE ص ۲۳

۲۔ COURSE ص ۱۱۳

۳۔ INTRODUCTION TO SYSTEMS PHLOSOPHY BY ERVIN LASZLO ص ۳۶

۴ے COURSE, Page-107

۵ے COURSE, Page-66

۶ے COURSE, Page-112

۷ے COURSE

۸ے COURSE, Page-67

۹ے اختیاری ARBITRARY سے یہ مطلب نہ ہے کہ یہ UNMOTIVATED ہوتی ہے یعنی وہ چیز اختیاری ہوگی جو اپنے مدلول سے کوئی منطقی یا فطری علاقہ نہیں رکھتی۔

COURSE, Page-69

۱۰ے سوسیور بتاتا ہے کہ

" SIGNIFIER کے پورے سلسلے میں مابعد و ماقبل کے تمام اجزاء سے بالکل الگ ایک پارۂ صوت ایک مخصوص تصور کا اشارہ ہوتا ہے" ص۱۲۰

اس مرتبے "مخصوص تصور" اور پھر دال کے سلسلۂ صوت کے تمام اجزاء سے لاتعلقی میں بیان کی اثباتیت کو پوری طرح واضح کر دیتی ہے۔

۱۱ے COURSE, Page-121

۱۲ے COURSE, Page-117

۱۳ے COURSE, Page-12[illegible]

۱۴ے سوسیور کے الفاظ ہیں

"THE CHARACTERISTIC OF THE UNIT [illegible] WITH THE UNIT [illegible]. IN LANGUAGE AS IN ANY SEMIOLOGICAL SYSTEM WHATEVER DISTINGUISHES ONE SIGN FROM THE OTHERS CONSTITUTE IT. DIFFERENCE MAKES CHARACTER JUST AS IT MAKES VALUE AND THE UNIT". COURSE, Page-12[illegible]

۱۵ے COURSE ص۱۳

۱۶ے COURSE ص۱۱

ـ ۱۷ COURSE ص ۱۰۰

ـ ۱۸ ساسیور کہتا ہے ۔
"زبان ایک ایسا نظام ہے، جس کے اجزاء کا مطالعہ لازماً ان کی یک زمانی ربط کے حوالے سے کیا جانا چاہیے۔" ص ۹۶

ـ ۱۹ COURSE ۔ ص ۱۰۰

ـ ۲۰ ایضاً ص ۸۱

ـ ۲۱ ایضاً ص ۸۱

ـ ۲۲ ایضاً ص ۹۵

ـ ۲۳ کسی مطالعہ میں تاریخی قوتوں کی یہ تخفیف بعض نقادوں کے لیے قابل قبول نہیں۔ چنانچہ ساسیور کا مطالعہ کرتے ہوئے FREDERIC JAMSON کی کوشش یہ معلوم ہوتی ہے کہ زبان کے تاریخی کردار کو نظر انداز کرنے کے سبب ساسیور کے لسانی نظام میں جو قصور اس کے خیال میں واقع ہوگیا ہے، اس کی نشاندہی کی جائے۔

ـ ۲۴ SAUSSURE, DERRIDA AND ROBERT. M. STROZIER
THE METAPHYSICS OF SUBJECTIVITY ص ۸۴

ـ ۲۵ COURSE ص ۸

ص ۲۶ ملاحظہ ہو جدول

نقطہ ہائے نظر
POINTS OF VIEW

لسانی نظام
SYSTEM | LANGUAGE

زبان
LANGUE

دال
SIGNIFIER

مدلول
SIGNIFIED

گفتار
PAROLE

صوت مادہ
PHONIC SUBSTANCE

صوت پیکر
SOUND IMAGE

CONCRETE
تجرید
ABSTRACT

زبان کی کیفیت
STATE OF LANGAUGE

یک زبانی
SYNCHONIC

غیر متغیر۔ معاشرتی
SOCIAL
IMMUTABLE

عمودی
SYNTAGMATIC

ذوزمانی
DIACHONIC

انفرادی
INDIVIDUAL

ارتقائی
EVOLUTIONARY

تصریفی۔افقی
ASSOCIATIVE

قابل تغیر
MUTABLE

موجود
PRESENT

غیر موجود
ABSENT

تفاعلی
FUNCTIONAL

غیر تفاعلی
NON-FUNCTIONAL

زبان کی شناخت

منفی تفریق
NEGATIVE-DIFFERENTIALITY

قدر
VALUE

مثبت قدر
POSITIVE VALUE

پروفیسر محمد یٰسین

مجنوں گورکھپوری بحیثیت نقاد

مجنوں گورکھپوری بیسویں صدی کے اردو ادیبوں اور نقادوں میں ایک قد آور بلند نظر ہمہ جہت اور انسان دوست فنکار تھے۔ انھیں "مفکر نقاد" PHILOSOPHER AESTHETICIAN کہنا شاید بیجا نہ ہو اس لیے کہ ان کی تنقید میں مشرق و مغرب کی بہترین ادبی و فکری روایات اور قدیم و جدید فنی و جمالیاتی تصورات کی جھلک بدرجہ احسن ملتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے مجنوں اردو نقادوں کی دوسری نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ پہلی نسل کے بڑے نقادوں میں آزاد، حالی، شبلی اور امداد امام اثر کا نام آتا ہے۔ صدی کی تیسری دہائی کے بعد ہمارے سامنے ادیبوں اور دانشوروں کی وہ نسل آتی ہے جس نے نہ صرف مشرقی علوم و ادبیات سے استفادہ کیا بلکہ مغربی فلسفہ، تاریخ اور ادبی شاہکاروں سے بھی اپنے فکر و فن کو جلا بخشی۔ ان مشاہیر میں مجنوں گورکھپوری، آل احمد سرور اور کلیم الدین احمد سرفہرست نظر آتے ہیں۔

مجنوں اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں شاعر اور افسانہ نگار کی حیثیت سے علمی حلقوں میں متعارف ہوئے لیکن ان کا طبعی میلان تنقید کی طرف تھا۔ وسیع مطالعہ، فکری بلوغت، جانچ پڑتال اور تجزیہ کی خداداد صلاحیت سے مجنوں کی تنقید میں تخلیقی شان کے ساتھ عالمانہ رنگ بھی غالب نظر آتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے انھیں اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین اور سجاد ظہیر جیسے خالص مارکسی نقادوں کے خانہ میں ڈال کر ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے

حقیقت یہ ہے کہ مجنوں نے مارکس کے علاوہ افلاطون، ہیگل، کانٹ، روسو، برگساں اور نٹشے کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ ان کے تنقیدی سرمایہ کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ گورکی، لینن، لوکاچ اور رالف فاکس کے تنقیدی نظریات سے زیادہ انھوں نے ڈرائیڈن، آرنلڈ اور ایف۔ آر۔ لیوس سے افکار و خیالات اخذ کئے۔ بحیثیت نقاد انھوں نے کسی خاص روایت، آئیڈیالوجی یا تحریک سے زیادہ اپنے صوابدید اور فکری بصیرت کو اہمیت دی۔

مجنوں ادبی اصناف میں شاعری، ڈرامہ اور ناول کی قدر و قیمت کا اعتراف کرتے ہیں مگر وہ ایک منفرد ادبی صنف کی حیثیت سے تنقید کی اہمیت کے بھی قائل ہیں۔ وہ صنف تنقید کی تخلیقی نوعیت پر زور دیتے ہیں بلکہ فکری سطح پر اسے نئے خیالات کی ترسیل کا آلہ بھی سمجھتے ہیں۔ ان کے بقول تنقید کا مقصد تجزیہ و تفسیر کے ذریعہ فن پاروں کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہے جن کی طرف عام قاری کا ذہن نہیں متوجہ ہوتا۔ تنقیدی عمل میں فنی و جمالیاتی نکات کی وضاحت سے ہمارے ذہن و روح کے گوشے منور ہو جاتے ہیں۔ مجنوں کی تنقید عمرانی اور جمالیاتی تنقید کا حسین امتزاج پیش کرتی ہے جس میں روح عصر، جدلیاتی ماہیت، ادبی روایت اور مصنف کے "فلسفہ حیات" —— WELTAN SCHAUNG کا جائزہ ہمیں متاثر کئے بغیر نہیں رہتا۔

مشہور انگریزی نقاد میتھو آرنلڈ نے اپنے مضمون "تنقید کے فرائض —— FUNCTIONS OF CRITICISM میں ایک اچھے نقاد پر یہ پابندی عائد کی ہے کہ اسے قدیم و جدید ادبیات، فلسفہ و تاریخ سے بخوبی واقف ہونا چاہیے اور معروضی طور پر فن پاروں کے تجزیاتی مطالعہ کے بعد اپنی رائے قائم کرنا چاہیے۔ مجنوں اردو میں آرنلڈ کے مقلد کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی تنقید کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے کلاسیکی و جدید ادبیات کے علاوہ مغربی ادب، تاریخ، فلسفہ، عمرانیات اور فنون لطیفہ کا علم ضروری ہے۔ ان کے مضامین "ادب اور زندگی"، "ادب اور مقصد"، "ادب کی جدلیاتی ماہیت"، "حسن اور فنکاری"، "نئی پرانی قدریں"، "زندگی اور ادب میں بحرانی دور"، "اردو تنقید کی تاریخ" میں

[illegible]

تجزیہ پیش کیا گیا ہے، ساتھ ہی ساتھ سرسید کی کوششوں کے مثبت اور منفی پہلوؤں پر جو بحث کی گئی

سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر زیادہ حق بیانی سے کام لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مجنوں نے ادبی تنقید کو روایتی حدود سے نکال کر زندگی اور معاشرہ سے زیادہ قریب کر دیا ہے۔

"ادب اور زندگی" میں انھوں نے ادب کی تخلیق اس کی ماہیت، اس کے ارتقا اور اس کی غایت سے عالمی تناظر میں بحث کی ہے۔ کہتے ہیں:

"...... حسن، خیر اور حقیقت تینوں کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرنے کا نام ادب ہے اور سب سے بڑا ادب وہ ہے جو بیک وقت ہمارے ذوق حسن، ذوق فکر اور ذوق عمل کو نہ صرف آسودہ کرے بلکہ حرکت میں لائے۔"

ادب کی اس جامع تعریف کے بعد انھوں نے عالمی ادب کے مختلف ادوار قائم کئے۔ "پروہت کال" (دور کہانت) جس میں بھجن اور گیت زیادہ مقبول ہوئے۔ "ویرگاتھا کال" (رزمیہ دور) جس میں یونان میں "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" اور ہندوستان میں "مہابھارت" اور "رامائن" لکھے گئے۔ "بھگتی کال" (مذہبی دور) جس میں "ژند اوستا"، "اسفار موسوی"، "انجیل" اور دوسری کتابیں تصنیف ہوئیں۔ "سامنت کال" (جاگیر شاہی دور) جس میں سلطان وقت کو خدا کا نائب قرار دیا گیا ہے اور جس میں جاسر کی "حکایات کنٹربری" فردوسی کا "شاہنامہ" سعدی کی "گلستاں" دانتے کی "ڈوائن کامیڈی" کے علاوہ رومی، حافظ، کبیر اور میرا بائی کے شعری شاہکار تصنیف ہوئے۔ "مہاجن کال" (دور سرمایہ داری) جس میں سودائے زر اور آزادانہ تجارت کو فروغ حاصل ہوا اور ادب متمول درمیانی طبقے کی زندگی کا آئینہ دار رہا۔ یعنی اسپنسر، شیکسپیر، ملٹن، سروانتیز وغیرہ سب اسی مہاجنی تہذیب کے تخیلی پیکر تھے۔ یورپ کے ادب میں رومانی انقلاب سرمایہ دارانہ نظام کے رد عمل کے طور پر واقع ہوا اور اسی تحریک کے زیر اثر روسو، گیٹے، ورڈز ورتھ، بائرن اور شیلی وغیرہ پیدا ہوئے۔

عالمی تناظر میں ادبی ادوار کا یہ تعین تاریخی اعتبار سے کچھ زیادہ قابل قبول نہیں۔ ہم ایک ہی دور میں مختلف ممالک کی مختلف النوع ادبی تخلیقات کو ایک ساتھ نہیں شامل کر سکتے۔ قدیم یونان اور قدیم ہندوستان یا جدید یورپ اور جدید ہندوستان کے ادب میں بیشتر فنکاروں کو غلط خانوں میں ڈال کر مجنوں نے تنقید کے ساتھ زیادتی کی ہے۔ ہندوستان میں

"مہابھارت اور رامائن" بیک وقت ویرگاتھا کال اور بھگتی کال کی یاد دلاتے ہیں۔ اسپنسر شیکسپیر اور ملٹن کے ادبی اکتسابات مہاجن کال کی یادگار نہیں بلکہ نشاۃ الثانیہ کی بہترین شاہکار ہیں۔

حسب بالا مضمون میں "ادبی ادوار" قائم کر کے مجنوں شاید روسی انقلاب کے بعد نئے ادب کی افادیت اور مقصدیت کو اجاگر کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اس امر کی طرف اشارہ بھی کیا ہے کہ سب سے پہلے مارکس اور اینگلز نے ہم کو اس حقیقت سے آگاہ کیا کہ حسن کاری اور ادب ہیئت اجتماعی اور نظام تمدن کی خدمت میں "آلہ نشر و تبلیغ" ہوتے ہیں۔ اس احساس کے باوجود مجنوں نے خالص "پرولتاری ادب" کی حمایت نہیں کی حسب ذیل اقتباس مصنف کی تنقیدی بصیرت اور ادبی موقف کو بخوبی واضح کرتا ہے:-

> "ادب حال کا آئینہ دار ضرور ہوتا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لیے بیک وقت واقفیت اور تخیلیت افادیت اور جمالیت' اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔ ماحول ادیب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کی از سر تو تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ادب بیک وقت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے۔ سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک "آہنگ" بنا کر پیش کرے۔"

"زندگی اور ادب میں بحرانی دور" جو غالباً ۱۹۳۹ء کی تصنیف ہے بہت حد تک مجنوں کے ادبی و عمرانیاتی نظریات کا ترجمان ہے۔ یہاں وہ زندگی اور ادب میں انفرادی اور اجتماعی خطروں سے بحث کرتے ہیں اور یہ بتانا ضروری سمجھتے ہیں کہ اس خطرے کے رد عمل کی چار صورتیں ہیں :-

ایک تو یہ کہ زندگی میں جو "توڑ مروڑ" پیدا ہو رہا ہے اس سے بے چین ہو کر پھر اسی زندگی کو بخوشی اسارد و بدل کر کے قبول کر لیا جائے جیسا انگلستان میں برگ، ورڈسورتھ اور ٹنی سن نے کیا یا جیسا ہندوستان میں سرسید، حالی، نذیر احمد، چکبست اور بنکم چندر چٹرجی نے کیا۔

دوسرے قسم کا اثر یہ ہوتا ہے کہ محض اپنی بیچارگی اور بے بسی کے احساس سے تملاتلما کر رہ جائیں جس کی مثال میرؔ اور دردؔ کی شاعری اور مغرب میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر وغیرہ کی تصانیف میں ملتی ہے۔

تیسرے قسم کا اثر یہ ہوتا ہے کہ جاتی ہوئی دنیا اور آتی ہوئی دنیا اور رہتی ہوئی دنیا سب کی طرف سے آنکھیں بند کرکے ایک خیالی دنیا بنائی جائے۔ اس کی مثال تلسی داس، سور داس اور بھگتی مارگ کے دوسرے ہندی شاعر ہیں۔ ٹالسٹائے اور ٹیگور بھی بقول مجنوں اسی جماعت کے رکن قرار پائیں گے۔

چوتھا اثر یہ ہے کہ تہذیب اور سماج کی گرتی ہوئی عمارت کو سنبھالنے اور بچانے کی کوشش بالکل نہ کی جائے بلکہ جان بچانے کی صرف ایک صورت یہ سمجھی جائے کہ پرانی عمارت کو جلد سے جلد ڈھاکر پھر سے ایک ٹھوس اور سنگین عمارت کھڑی کی جائے۔ روسو اور فرانسیسی قاموسیے ENCYCLOPAEDISTS اسی گروہ کے نمایندے کہے جاسکتے ہیں۔

میری ناقص رائے میں یہاں بھی مجنوں نے تعمیمات GENERALIZATION کا سہارا لے کر دنیا کے عظیم ترین شاعروں اور ادیبوں کو خود ساختہ چوکھٹے میں بند کر دیا ہے۔ تلسی داس، ورڈزورتھ اور ٹالسٹائے کی ادبی تخلیقات محض خارجی ماحول کے خلاف ردِ عمل یا خالص بحرانی دور کی پیداوار نہیں۔ ہم اپنی سہولت کے لیے بھلے ہی چند ادیبوں اور شاعروں کو کسی خاص عہد یا کسی مخصوص تحریک سے وابستہ کردیں مگر اعلیٰ فنکاروں کے بارے میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ وہ روحِ عصر سے متاثر ضرور ہوتے ہیں مگر فطرتِ انسانی کا نباض ہونے کے باعث وہ اپنے زمانے سے ماورا بھی ثابت ہوتے ہیں۔ مذکورہ مضمون میں مجنوں کی "تعمیمی تنقید" کی ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے:

سنہ ۱۹۱۴ء کے بعد سے ہمارے عقیدوں میں، ہمارے خیالات و جذبات میں، ہماری سماجی اور خانگی زندگی میں، ہمارے تعلیمی مسئلوں میں، ہمارے سیاسی اور تجارتی کاروبار میں، مختلف قوموں، مختلف تہذیبوں اور مختلف حکومتوں کے بیوپار میں غرض کہ ہماری ساری ذہنی اور خارجی زندگی میں جو انقلاب

پیدا ہوگئے ہیں دنیا کی تاریخ اب تک ان سے خالی تھی۔

شکست و ریخت کا یہ منظر نامہ پہلی جنگ عظیم کے بعد انگلستان یا یورپ کا تو ہو سکتا ہے لیکن ہندوستان یا ایشیا و افریقہ کے پسماندہ ممالک پر اس کا اطلاق ممکن نہیں تھا۔ اس زمانے میں اپنے صورت و رش میں نہ تو عقائد بدلے اور نہ مذہبی تصورات میں کوئی تبدیلی نظر آئی۔ یورپ میں لڑی جانے والی جنگ یا روس میں برپا ہونے والے انقلاب کی ہمارے ملک کے دیہی باشندوں کو خبر ہی نہیں تھی۔ سیاسی سطح پر البتہ گاندھی جی کی ستیہ گرہ، خلافت تحریک، ہندو مسلم فسادات اور مہاسبھا و مسلم لیگ کی کوششیں زیادہ اہم تھیں۔ مجنوں نے اپنے مضمون میں ادب و [illegible] جن خطروں اور ان کے ردعمل کی نشاندہی کی ہے ان سے غلط نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر سترہ کے روسی انقلاب کا اثر ہندوستان میں چند سیاسی جماعتوں، تعلیم گاہوں کے پروفیسروں، شہروں میں کافی ہاؤس، دانشوروں اور بمبئی و کلکتہ جیسے صنعتی شہروں میں ٹریڈ یونین لیڈروں کے علاوہ عوام کے کسی طبقہ پر نہیں پڑ سکا۔ اقبال اور جوش کی شاعری فرد کے ردعمل یا ذہنی ارتقا کی پیداوار ہو سکتی ہے لیکن خطروں کے پیش نظر عمومی بیداری کا اس سے کوئی تعلق نہیں۔

کلیم الدین احمد نے "اردو تنقید پر ایک نظر" میں مجنوں کے سلسلہ میں لکھا ہے:

> "صحیح معنوں میں نقاد وہی شخص ہو سکتا ہے جس کے دماغ میں بڑے دوں دماغوں میں صلاحیتیں یکجا ہوں۔ مجنوں پر یہ خیال صادق آتا ہے۔ ان کے دماغ میں ایک بڑے نقاد، ایک بڑے افسانہ نگار، ایک بڑے شاعر اور ادیب کی تمام صلاحیتیں موجود ہیں۔"

حیرت ہے مجنوں کی ہمہ جہت عبقریت کو تسلیم کرنے کے باوجود موصوف نے انھیں ترقی پسند نقادوں کی جماعت میں شامل کر کے تقریباً مارکسی نقاد بنا دیا۔ مجنوں مارکسیت سے متاثر ہونے کے باوجود ادب میں بھونڈے انداز سے اشتراکی تصورات کو مسلط کرنے کے مخالف تھے۔ ان کی نام نہاد مارکسیت پر کلاسکیت اور رومانیت کے نقوش غالب نظر آتے ہیں۔ ثبوت کے لیے ہم ان کے مشہور مضمون "حسن اور فنکاری" کا جائزہ دیتے ہیں۔

"فنکاری ایک فکریاتی IDEOLOGICAL ACTIVITY ہے جو انسان کے
اجتماعی جذبات اور خیالات کی نمائندگی کرتی ہے۔"

فن حسن یا فنکاری کی یہ کوئی مارکسی تعریف نہیں بلکہ اس حقیقت کی ترجمان ہے کہ حسن کوئی غیر ارضی چیز نہیں۔ بقول مجنوں حسن کا جو بھی مثالی نظریہ قائم کیا گیا اس کے مطابق ہر ترقی یافتہ زبان کے بڑے بڑے شاعروں اور مفکروں نے اس سرابی بنیاد ILLUSIVE GROUND پر رنگ برنگ کی نازک اور دلپذیر عمارتیں تعمیر کیں۔ افلاطون کے علاوہ بعد کے اشراقیوں اور صوفیوں نے لافانی حسن، ازلی حسن، لاہوتی حسن، حسن مطلق، حسن حقیقی وغیرہ جیسے بت بھی تراشے۔ یہ سلسلہ ہیگل اور کروچے تک جاری رہا۔

حسن کے ماورائی تصور کے برخلاف کانٹ کے مشہور شاگرد شلر SCHILLER نے بقول مجنوں زیادہ قابل قبول نظریہ پیش کیا۔ اس کا خیال ہے کہ حسن محض ذہن کی پیداوار نہیں، بلکہ نظام قدرت میں موجود ہے۔ اسی نظریہ کے تحت مجنوں کا دعویٰ ہے کہ حسن اور فنکاری دونوں معاشرتی مطالبات سے وابستہ رہے ہیں۔ "فنکاری زندگی کی اور تخلیقات کی طرح اپنی غرض وغایت کی رو سے نہ تو انفرادی ہے، نہ طبقاتی یا جماعتی، بلکہ اجتماعی یعنی جمہوری ہے۔ اس کا مقصد خلائق کی زندگی کو فروغ دینا ہے" اگر فنکار باشعور اور صاحب بصیرت ہے تو اس مقصدیت کے باوجود اپنی انفرادیت برقرار رکھ سکتا ہے۔

"ارمغان مجنوں" میں شائع مضمون "فن ہی کیوں؟" سے حسن اور فنکاری کے موضوع پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ یہاں مصنف نے حسن کی زیادہ بلیغ تعریف کی ہے "حسن ہیئت ہے۔ یہ ہم آہنگی ہے۔ یہ مترنم حرکت ہے ...... حسن ہمہ دم تغیر اور ارتقا پذیر ہے۔ یہ ایک جدلیاتی حقیقت ہے۔ یہ ارتفاع کی صورت میں دائرہ در دائرہ مائل پرواز رہتی ہے۔"

پس حسن اور تخلیق ایک دوسرے کے ساتھ ہیں اور ابدی صفات کے حامل ہیں۔

مجنوں کے یہاں تنقید کے منصب وغایت کی تشریح نہ صرف صنفی اعتبار سے وسیع معنوں میں ملتی ہے بلکہ خالص حکیمانہ اور جمالیاتی تصورات بھی اس کے جزو لاینفک ہو جاتے ہیں۔

وہ فلسفہ اور جمالیات پر مشتمل اپنی تصانیف یعنی "شوپنہار" "برگساں" اور "تاریخ جمالیات" کو بھی تنقید کے زمرے میں لاتے ہیں۔ ابتدائی دور کے مضامین "زہر عشق" "میر اثر خواب وخیال میں" "مثنوی نیرنگ عشق" اور "مثنوی اسرار محبت" ان کے ذہنی ارتقا میں خاص مقام رکھتے ہیں کیونکہ ان میں معروضی تنقید سے زیادہ رومانیت کی جھلک غالب نظر آتی ہے۔

اردو غزل کی تنقید میں مجنوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو نہ افادی و اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی اور نہ اس پر سیاسی نظریات کے تسلط کو مستحسن سمجھا۔ غزل کی مشرقیت اور نزاکت کا انھیں ہمیشہ خیال رہا۔ میر، قائم، درد، مصحفی، غالب، شاد عظیم آبادی، حالی، فانی، جگر، حسرت، فراق اور یاس یگانہ چنگیزی کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے ہمیشہ یہ نکتہ ملحوظ رکھا۔ وہ نہ تو کلیم الدین کی طرح غزل کو "نیم وحشی فن" قرار دیتے ہیں، نہ فراق کی طرح اسے "روحانی نغمہ" تسلیم کرتے ہیں اور نہ رشید احمد صدیقی کی طرح اسے "اردو شاعری کی آبرو" مانتے ہیں لیکن ایک صاحب بصیرت نقاد کی حیثیت سے وہ غزل کی منفرد لے، اس کی وسعت، اس کی ایمائیت اور اس کی غنائیت کے قائل ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ مغربی شاعری اور اصول تنقید سے اچھی واقفیت کے باوجود انھوں نے غزل پر اظہار رائے کرتے ہوئے ہمیشہ مشرقی جمالیاتی نظریات کو ہی خاص اہمیت دی۔ وہ کبھی غزل کا مقابلہ عربی شاعری بالخصوص قصیدہ کی تشبیب سے تو کبھی عہد الیزابتھ اول کے سانیٹ SONNET سے کرتے ہیں مگر اس بات پر ہمیشہ ان کا اصرار رہا کہ غزل خالص مشرقی مزاج اور تمدن کی پیداوار ہے۔

مجنوں میر تقی میر کو "خدائے سخن" مانتے ہیں اور بڑی خود اعتمادی سے دعویٰ کرتے ہیں کہ "میر کے کلام میں تڑپنا اور تلملانا نہیں ہوتا بلکہ وہ خود داری اور سنجیدگی کے ساتھ سب سے بڑی مصیبت کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔ قائم چاندپوری ان کے بقول "یاد ماضی کے شاعر ہیں کیونکہ وہ ایک گزرے ہوئے زمانہ کی یاد دلاتے ہیں جو زمانہ حال سے زیادہ پرکیف معلوم ہوتا" مصحفی کے بارے میں لکھتے ہیں،

"ان کے خون میں وہی معصومانہ تغزل، وہی خلوص شعری حرکت کر رہا تھا

جو میر اور درد کا ترکہ تھا لیکن کرتے کیا زمانے کی ہوا بدل چکی تھی۔

غالب مجنوں کے محبوب شاعر تھے۔ ان کی شاعرانہ عظمت کے متعلق اپنی تصنیف دیوان غالب اور اردو غزل میں لکھتے ہیں۔

"میر کے بعد اور اقبال سے پہلے غالب ہی ایک ایسی شخصیت ہے جس کو عہد آفریں کہا جا سکتا ہے۔ اردو غزل کی رفتار میں غالب ایک نیا زمانہ ہے اور دیوان غالب ایک نیا موڑ۔"

اپنی دوسری کتاب "غالب شخص اور شاعر" میں مجنوں نے غالب کو "نابغۂ باطل" قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ "فکر و بصیرت میں غالب اپنے عہد سے بہت آگے تھے اور مستقبل میں بہت دور تک دیکھ سکتے تھے۔"

میر اور غالب کے بعد شاد عظیم آبادی تیسرے بڑے شاعر ہیں جنھیں مجنوں کی تنقید نے کلاسیکی منصب پر پہونچا دیا ہے۔ کہتے ہیں:

"شاد نہ یاسیت کے امام ہیں، نہ طربیت کے پیغمبر۔ وہ زندگی کے شاعر ہیں۔"

کلاسیکی غزل گو شعرا کے علاوہ مجنوں نے داغ، ریاض، حالی، آسی غازی پوری کے کلام پر بھی تبصرے کئے مگر بیسویں صدی کے چار معروف غزل گویوں یعنی حسرت موہانی، فانی بدایونی، جگر مرادآبادی اور فراق گورکھپوری پر ان کے تنقیدی مضامین غزل کی تنقید میں خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے ان تمام شاعروں کے کلام کو مخصوص روح عصر، ادبی روایات اور شعری مزاج کی روشنی میں پرکھ کر ان کی خصوصیات کچھ اس طرح نمایاں کی ہیں کہ ہر ایک اپنی جگہ ایوان غزل کا حسین ستون نظر آتا ہے۔

غزل کو اردو شاعری کی مقبول ترین صنف تسلیم کرنے کے باوجود مجنوں "تنگنائے غزل" کا احساس بھی رکھتے ہیں۔ "شعر اور غزل" میں قدیم و جدید غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جدید اردو غزل نے ہماری شاعری میں اسلوبی وسعتیں کافی پیدا کی ہیں

اور کچھ نے نفسیاتی اشارے بھی دیئے ہیں لیکن مجموعی طور پر اب تک ہماری
غزل کا ہم آہنگ وہی "عیش غم" ہے جو پرانی غزل کا آہنگ تھا۔"

ان کا خیال ہے کہ جدید غزل نے اپنے تصورات و تاثرات، اپنی محاکات اور تخیل کا دائرہ بہت محدود رکھا ہے۔ اقبال، فراق اور فیض نے غزل کو نئی سمتوں سے آگاہ کیا ہے لیکن اگر غزل کو زندہ رہنا ہے تو اسے زندگی اور معاشرے کے ساتھ نئی نسلوں کے جذبات و احساسات کا ترجمان ہونا پڑے گا۔

مجنوں کی تنقید کا معتد بہ حصہ شاعری بالخصوص غزل کی تنقید پر مشتمل ہے لیکن انھوں نے نثری ادب پر بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ "افسانہ اور اس کی غایت" ایک وقیع کارنامہ ہے جس میں انھوں نے افسانہ اور اس کے اجزا اور اس صنف ادب کی غایت سے بحث کی ہے اور منظوم اور نثری افسانوں سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔ عصمت چغتائی پر ان کا مضمون کئی اعتبار سے اہم تصور کیا جاتا ہے۔ ناول نگاروں پر انھوں نے اپنے مضامین میں اشارے ضرور کئے ہیں لیکن ان کے فن پر کوئی سیر حاصل مضمون نہیں ہے۔

صدی کی پانچویں اور چھیٹی دہائی میں مجنوں کا ایک کارنامہ ان کے "پردیسی کے خطوط" ہیں۔ "دیس پردیس" میں خطوط کے ذریعہ اپنے موقف کے اظہار کا جواز کچھ یوں پیش کرتے ہیں :

> "پردیسی کے خطوط کے عنوان اور اس کے مخصوص لہجے کا اصل سبب یہی ہے کہ میں کچھ دنوں کے لیے (آزادی ہند کے بعد) اپنے کو واقعی غریب در وطن سمجھنے لگا تھا۔ مادی اور واقعی اعتبار سے اتنا نہیں جتنا ذہنی اور تخئیلی اعتبار سے۔"

ان مکتوب نما مضامین کا تنوع قابلِ غور ہے۔ ان میں رباعی اور طنزیات جیسی اصناف ادب پر بحث ہے۔ روسی ناول نگار بورس پاسترناک کے ناول "ڈاکٹر ژواگو" پر دلچسپ تبصرہ ہے۔ شبلی، بیدل، شاد عظیم آبادی، غالب اور جگر کی شاعری کا تنقیدی جائزہ ہے اور یہاں ترقی پسند ادب اور جدیدیت وغیرہ پر ان کے افکار موجود ہیں۔ ان خطوط میں مجنوں نے افسانہ

اور تنقید کو یک جا کر دیا ہے اور یہاں وہ اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں نظر آتے ہیں۔

مجنوں کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مضامین میں فارسی اور اردو کے موزوں اشعار بڑی خوبصورتی سے سموتے ہیں۔ غزل گو شعرا کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے عموماً فارسی اور اردو کے اشعار ہی پیش کرتے ہیں۔ کلیم الدین کی طرح وہ غزل کا مقابلہ انگریزی رومانی نظموں سے نہیں کرتے اور نہ وہ مغربی شاعروں سے خواہ مخواہ مرعوب ہوتے ہیں۔ مجنوں نے اپنی تنقید میں جو اسلوب بیان اختیار کیا وہ سنجیدہ، باوقار اور عالمانہ ہے۔ ان کے یہاں سطحیت، چھچھورا پن، جملہ بازی یا چونکا دینے والی کیفیت نہیں ملتی۔ وہ تنقید کی زبان میں طرز ادا کے جلوۂ صد رنگ کی نمائش نہیں کرتے بلکہ تلے تلے انداز میں دو ٹوک بات کہتے ہیں۔

ہر صاحب نظر شاعر، فنکار، ادیب اور نقاد "طرز کہن" پر اڑنے کے بجائے صحتمند رجحانات کا کھلے دل سے استقبال کرتا ہے۔ مجنوں کی تنقید کا خاصہ ہے کہ انھوں نے ہر دور میں ہر میلان کو بڑے احتیاط سے خوش آمدید کہا۔ انھوں نے ایک بار راقم کو انگریزی نقاد ڈیوڈ ڈائچز DAVID DIACHES کی تصنیف "نئی ادبی قدریں" کے ایک اقتباس کی طرف متوجہ کیا:

"ہمیں ہر اس سطحی بہروپئے کے کارناموں کے بارے میں رطب اللسان ہونے کی ضرورت نہیں جو ایک مشکل انداز بیان اختیار کر کے اپنے ذہنی و تخلیقی بانجھ پن کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔ البتہ یہ بھی ایک طرح کی دانشورانہ بزدلی ہوگی اگر ہم نئی اور قدرے مشکل چیزوں سے نالاں رہیں یا جدید ادب کے اچھے نمونوں کو قابل قدر نہ سمجھ کر اپنی نااہلیت پر اکڑتے رہیں۔"

یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ شعوری طور پر مجنوں نے ہر صحتمند ادبی میلان کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ کلاسیکی، رومانی، مارکسی ادب کی اپنی اپنی خوبیاں اور کمزوریاں ہیں مگر بالغ نظر نقاد ان سے نقد و تفحص کے بعد استفادہ کر سکتا ہے۔ وجودیت، شعور کی رو، اور جدیدیت کے متعلق انھوں نے یہ رائے قائم کی کہ جو میلانات مغربی ادب سے متاثر ہو کر اردو میں آئے ان کی کوئی بنیاد نہیں۔ اپنے معروف مضمون "جدیدیت۔ یعنی" میں بحیثیت بزرگ ادیب اور پیش بیں نقاد کے انھوں نے حرف آخر کچھ اس طرح پیش کی ہے:

"لاشعوریت ہو یا وجودیت، زندگی اور ادب کا سماجی نظریہ ہو یا شعور کی رو کا نظریہ، ان سب میں کچھ نہ کچھ ایسے عناصر ملیں گے جو زندگی کی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں اور جو اس قابل ہیں کہ ان کو سمجھ کر قبول کیا جائے اور سلیقے کے ساتھ ان کو زندگی اور ادب کے نصاب کا جزو بنا دیا جائے۔ لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ ہر نظریہ کو اس کے تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے اور یہ سمجھنے کی کوشش کی جائے کہ کس ماحول کے کن موثرات نے اس نظریہ کو جنم دیا ہے اور اس کے کون سے عناصر اپنے وقت کے ساتھ مخصوص ہیں اور کون سے عناصر ایسے ہیں جو پائیدار قدریں رکھتے ہیں۔ کون سے عناصر ذاتی مزاج اور نجی زندگی کے سوانح کی پیداوار ہیں اور کون سے عناصر عام انسانیت کے لیے نئی یافت کا حکم رکھتے ہیں۔"

پروفیسر سید محمد عقیل

سید احتشام حسین کی تنقید نگاری

سمجھ میں نہیں آتا کہ بات کہاں سے شروع کی جائے۔ سید احتشام حسین کی وفات کو تقریباً بیس برس گذر چکے ہیں۔ اس عرصے میں اردو تنقید میں کتنے اتار چڑھاؤ آئے ہیں۔ پھر احتشام حسین کی تنقیدوں کا جائزہ۔ ان کی وفات کے بعد متعدد نمبروں میں اتنی سطحوں سے لیا گیا کہ اس وقت یہی معلوم ہوا کہ ان باتوں سے بہتر احتشام حسین کی تنقیدوں میں اور کیا تلاش کیا جا سکتا ہے۔ مگر اب جب کہ جذباتیت اور یادگاری مجلسوں کی گرد اور فضا بیٹھ چکی ہے، ایک مرتبہ پھر احتشام حسین کے تنقیدی نظریات، ان کی عملی تنقیدوں اور ان کے فکری جہات پر بازدید، کچھ باتیں ضرور برآمد کرے گی اور اگر جارج سینٹسبری کی یہ بات اہم ہے کہ "نقاد کی اہمیت اس میں نہیں کہ سب اس کی بات مان لیں اور نہ یہ کہ سب اس کی بات رد کر دیں بلکہ اس کی اہمیت اس سے واضح ہوتی ہے کہ نقاد کی آرا کو بار بار بحث میں لایا جائے۔" اس نقطۂ نظر سے احتشام حسین کے نقاطِ نظر اور ان کی تنقیدوں کا پھر سے جائزہ، بہت سے مفید نتائج برآمد کر سکتا ہے۔ آج کی تنقیدی خانہ بندی کے لحاظ سے احتشام حسین کی تنقیدوں میں تبصرہ نگاری بھی ہے اور ادبی صحافت بھی۔ ادبی تاریخ بھی ہے جو تاریخ سے لے کر سماجیات، علم اللسان اور تہذیبی تاریخ سب کا احاطہ کرتی ہے۔ اُن کی تنقید میں وہ صورتیں بھی ہیں جو تحسین اور تعبیر کے راستوں سے تدریسی اور بلند ادبی صورتوں، سب سے ادب اور ادیب کا جائزہ لیتی ہیں۔ احتشام حسین کے سامنے یقیناً وہ تنقیدی صورتیں عام نہیں ہوئی تھیں جو جدید تنقیدی رویوں تک جاتی ہیں۔ آج تمام مشرقی اور یوروپی تنقیدی اور ادبی رویوں کو ماند کرنے کے لیے علم علامات SEMIOTICS ساختیات STRUCTURALISM اور انہدام DECONSTRUCTION کا

نام دیا جاتا ہے، جسے جدید امریکی تنقید نے بطور خاص اپنایا ہے غرض کہ احتشام حسین کی تنقیدوں میں تقریباً ہر طرح کے تنقیدی نمونے موجود ہیں جنھیں انھوں نے ادب، زندگی اور تاریخ کے مطالعے سے حاصل کیا تھا۔

احتشام حسین نے اپنا ادبی سفر، افسانہ نگاری سے شروع کیا کہ اُس وقت ہر طرف مجنوں اور نیاز کے افسانوں کی دھوم تھی۔ افسانے پریم چند بھی لکھ رہے تھے مگر پریم چند کو مسلم مڈل کلاس اور مسلم (چیدہ) ELITE میں درخور نہ تھا۔ اسی لیے احتشام حسین کے ماحول میں فطری طور پر نیاز اور مجنوں ہی کی طرف سے ہوا بندھی تھی۔ چونکہ ہر اُبھرتے ہوئے نوجوان میں کچھ رومانیت اور کچھ کر دکھانے کا شوق فطری ہوتا ہے اس لیے احتشام حسین نے بھی نیاز کے رومانی افسانوں سے متاثر ہو کر متعدد افسانے لکھے جیسا کہ انھوں نے نیاز پر لکھے ہوئے اپنے ایک مضمون میں اس کا اعتراف بھی کیا ہے کہ "اسی زمانے میں نگار اور نیاز صاحب کا جادو دل و دماغ پر چل گیا۔۔۔۔۔۔ اس زمانے میں جو افسانے لکھے، ان میں نہ صرف اُن کے (نیاز صاحب کے) اندازِ بیان کے نقل کرنے کی کوشش کی بلکہ خیالات اور واقعات کی ترتیب میں بھی انہیں کی پیروی کی۔"[1] اور ایک افسانہ 'ایثار' لکھ کر نگار کو بھیج دیا۔ اور پھر اتنے افسانے لکھے کہ ایک مجموعہ "ویرانے" کے نام سے مرتب ہو گیا۔ خیر یہ الگ داستان ہے۔ احتشام حسین پھر اچانک تنقید نگاری کی طرف کیوں اور کیسے متوجہ ہوئے اس کی بھی وضاحت انھوں نے اعتبارِ نظر میں ایک استفسار کے جواب میں اس طرح کی ہے:

> "تنقید کو خاص طور پر اپنانے کا سبب غالباً یہ ہوا کہ ۱۹۳۶ء میں۔۔۔۔۔ ملازمت ملی یونیورسٹی میں پڑھانے کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پڑھانے کے لیے کچھ زیادہ باقاعدگی سے پڑھنا پڑا۔ طالب علموں پر محض اپنی رائے مسلط کرنے کے بجائے انھیں دوسروں کے خیالات سے واقف کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ بہت سی اُلٹی سیدھی رایوں کو پڑھنا پڑا۔ اس لیے کچھ اصولوں کی تلاش شروع ہوئی۔ کسی طرح دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی کہ ادب کا مطالعہ، مذہب، فلسفہ، نفسیات، تاریخ،

---

[1] اعتبارِ نظر ـــــ نیاز صاحب ایک تاثر

سماجی علوم اور دوسرے فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس طرح الجھنوں کا دائرہ وسیع ہوتا گیا۔"[1]

گویا احتشام حسین نے تنقید کا راستہ اس لیے اپنایا کہ صحیح ادبی آرا کی تلاش ہو سکے، ادب کے متعلق جو الجھنیں اُن کے ذہن میں یا ادبی دنیا میں تھیں ان کو سمجھنے اور اُن صورتوں کے لیے اصول وضوابط کیا ہو سکتے ہیں، ان کی پرکھ اور کھوج ہو سکے اور یہ باتیں ان کی تنقیدی تحریروں اور ان کے طرزِ تنقید سے بھی عیاں ہے۔ ایک عامیانہ خیال کہ تنقید کا راستہ وہی اختیار کرتا ہے جو تخلیق کے راستوں میں کامیاب نہیں ہوتا، کم از کم احتشام حسین کے لیے نہیں پیدا ہو سکتا کہ وہ ایک کامیاب افسانہ نگار تھے اور اگر وہی راستہ اختیار کیے رہتے تو ان کا شمار اردو کے منفرد افسانہ نگاروں میں یقیناً ہوتا۔ ایک اور خیال کہ تنقید ایک طرح کا HIGH BROW فن ہے اور یہ کہ ناقد، اہلِ ادب کی محفل میں تخلیق کار سے زیادہ وقیع سمجھا جاتا ہے اس لیے لوگ تنقید کا راستہ اختیار کرتے ہیں، علاوہ بریں کہ یہ خیال بھی بے حد عامیانہ ہے، احتشام حسین پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا کہ وہ نہ اس طرح کا مزاج رکھتے ہیں اور نہ کسی نے کبھی اُن میں اس طرح کا جذبہ پایا۔ پھر تنقید کبھی بھی تخلیق کا مقابلہ نہیں کر سکتی کہ تنقید کی حیثیت ایک طرح سے طفیلی PARACITE کی سی ہے کیونکہ کوئی تنقید خواہ وہ نظریاتی ہو یا عملی، بغیر تخلیق کے وجود میں آ ہی نہیں سکتی۔ واقعہ یہی ہے کہ جس نے بھی احتشام حسین کی تنقیدوں کا مطالعہ کیا ہے، وہ سمجھ سکتا ہے کہ احتشام حسین نے تنقید کی طرف آنے کا جو سبب بیان کیا ہے، وہی ہمیشہ ان کے پیشِ نظر رہا ہے اور انھیں صورتوں کی تلاش اور جستجو اُن کی تنقیدوں میں ملتی ہے۔

شاید یہ اتفاق ہی ہو سکتا ہے کہ تنقید کا مطالعہ احتشام حسین نے اُسی وقت شروع کیا جب ترقی پسند ادب کی شروعات تھی اور جو تخلیقات، ترقی پسند ادب کے تحت وجود میں آئیں، وہی احتشام حسین کی تنقیدی تحریروں کا بطورِ خاص محور بنیں۔ نتیجے کے طور پر انھیں اُن اصولوں کی بھی تلاش ہوئی جو ترقی پسند ادب کو ادبی ضابطوں کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے انھوں نے سب سے پہلے ادب کے نظریاتی مباحث اور خصوصاً ترقی پسند ادب کے نظریات اور اصولوں کو منضبط کرنے

---

[1] اعتبارِ نظر ـــ پہلا ایڈیشن، ص ۱۴۱

کی فکر کی۔ اُن کی پہلی کتاب "تنقیدی جائزے" کے بہت سے مضامین انھیں اصولوں کی تلاش میں ہیں۔ "اردو میں ترقی پسندی کی روایت"، "نئی شاعری کے نقاد"، "ادب اور اخلاق"، "نئے ادبی رجحانات"، "قدیم ادب اور ترقی پسند نقاد" اور پھر "مواد اور ہیئت کا مسئلہ" یہ تمام مضامین انھیں اصولوں کی تلاش میں ہیں جن کا ذکر کیا گیا۔ ان میں ہر طرح کے مباحث اٹھائے گئے ہیں اور اصولی طور پر ان کے جوابات بھی دیئے گئے ہیں اور اس طرح ترقی پسند ادبی نظریات کی تلاش اور وضاحتیں، دونوں ان مضامین میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اور یہیں سے اُن کا شعوری طور پر بالقصد تنقیدی سفر شروع ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ باتیں ایسی ہیں جو بنیادی ہیں اور آج تک ترقی پسند ادب کی کیا، تمام دنیا کے ترقی پذیر اور نامیاتی ادب کی اُن پر اساس ہے اور عام ادیبوں کے لیے بھی یہ باتیں قابل غور ہیں مثلاً

(۱) "ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے، ساکن نہیں متحرک ہے، جامد نہیں تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ فرسودہ اصولوں اور نظریوں کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آ سکتا ہے جس کی بنیاد پر تاریخ کی مادی ترجمانی اور ارتقائے بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔" (دیباچہ تنقیدی جائزے)

(۲) "ترقی پسندی ایک تاریخی حقیقت ہے، اُسے معاشی یا معاشرتی تبدیلیوں کی روشنی ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ ان تغیرات کے باہر اس کا صرف ایک مابعد الطبیعاتی مفہوم رہ جائے گا اور یہ مفہوم تغیرات کے سمجھنے میں مدد نہیں دیتا۔ ہر ملک اور ہر زمانے کا ادب، اُس عہد کے رجحانات کا شعوری یا غیر شعوری پتہ دیتا ہے۔ اس کے تجزیے میں معاشی اور معاشرتی حالات کا اثر ضرور دکھائی دے گا۔"

(تنقیدی جائزے۔ ص ۲۳، پہلا ایڈیشن)

(۳) ہر لمحہ بدلتی ہوئی اور متحرک دنیا میں حقائق کی اصل نوعیت کا گرفت میں لانا آسان نہیں۔ وہی فنکار یا ادیب اس سے اچھی طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو جدلیاتی نقطۂ نظر رکھتا ہے اور حقائق کو سمجھنے میں اس سے کام لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چیز حقیقت نگاری کے معمولی تصور سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں تاریخی حقیقت، احساس فن اور تصور زندگی سب مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ . . . . یہی ادب کو جاندار، خوبصورت، انسان دوست

بنانے کا تصور ہے۔" (ذوقِ ادب اور شعور۔ ص ۱۱۳)

احتشام حسین کے ادبی نظریات میں ان کے یہ خیالات اصل مرکز ہیں جن پر ان کی تنقیدوں کی دیواریں کھڑی ہیں۔ اس میں انھوں نے حرکی سماجی صورتوں کو خاص طور پر اپنایا ہے جس میں تاریخیت کی ہر جگہ رنگ آمیزی ملتی ہے، کیونکہ تاریخ کے پیچ وخم کا اندازہ کیے بغیر، سماجی اور کسی حد تک معاشی تغیر کے اسباب بھی تلاش نہیں کیے جا سکتے خاص طور پر وہ پیچ وخم جو عملی طور پر انسانوں کے سماجی تعلقات، سماجی، فکری اور معاشی دباؤ سے تبدیلیوں کو تلاش کرتے ہیں۔ صرف گزرنے والے واقعات اور تاریخوں DATES سے نہیں۔ اس لیے احتشام حسین جب بھی کسی شاعر، ادیب یا کسی دوسری ادبی شخصیت کی تخلیقات کو آنکتے ہیں تو سب سے پہلے وہ تاریخ کی پرتیں ہٹا کر بدلتی ہوئی صورتوں کو دیکھ لیتے ہیں اور انھیں اسباب کی روشنی میں تخلیق کو پرکھتے ہیں۔ انھیں طریقوں اور صورتوں کو آج کی تنقیدی زبان میں احتشام حسین کی مہارت یعنی EXPERTISE سمجھنا چاہیے۔ ایسے مطالعے میں انھوں نے مغرب کے مختلف نئے عمرانی اور فکری نظریات کو بھی ساتھ لیا ہے۔ مطالعہ کسی ایک شاعر کا ہو یا کسی تحریک کا تجزیہ ہو یا کسی تہذیب کی تفہیم کا مسئلہ ہو، منصوری یا ادبی تاریخ کا محاسبہ ہو، ان کی تنقید انھیں اصولوں اور راستوں کی مدد سے چلتی ہے۔ نظیر اکبر آبادی، اکبر الہ آبادی، جگر صاحب، خوبی ایک مطالعہ، اردو کی رومانوی کیفیات، اختر شیرانی، مجاز، سجاد ظہیر بہ حیثیت ادیب، سبھوں کے مطالعے میں ایسے بصیرت افروز جملے ملتے ہیں جن سے فکر وفن کی نئی راہیں پھوٹتی ہیں۔ ان کی ایسی تحریروں میں یہ جملے اور محاسبے قاری کو اکثر نظر آتے ہیں:

(۱) "محض جنسی تشنج اور ہیجان سے پیدا ہونے والی شاعری، متضاد لمحات کی شاعری ہوتی ہے لیکن جب اس شاعر کی شخصیت ابھر آئے اور تجربوں کا تسلسل نمایاں ہو جائے تو وہ سطحیت سے آگے نکل جاتی ہے۔ جگر کے یہاں اسی تسلسل نے صداقت پیدا کی ہے۔" (نغمے کی موت ۔ عکس اور آئینے)

(۲) "آصف الدولہ کا لکھنؤ تقریباً ایک جزیرے کی طرح اس طوفانی دور حیات میں ابھرتا ہے اور اپنے دامن میں وہ رونق سمیٹ لیتا ہے جو کسی تہذیب کے نمایاں پہلوؤں کا آئینہ دار بن جاتی ہے۔ سیاسی حیثیت سے اسے نہ تو ترقی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں نہ سکون

کا، لیکن بڑی زبردست مادی قیمت ادا کر کے آصف الدولہ نے ایک طرح کا فریبِ سکون خرید لیا تھا۔" (اعتبارِ نظر ــ اودھ کی ادبی فضا)

(۳) "نقاد کا کام تخریب نہیں تنظیم، ترتیب، انتخاب CHOICE اور تعمیر ہے۔ اگر نقاد خلوص سے کام کرے تو وہ صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے۔"

(ادب اور سماج)

(۴) "کیا سماج میں ادب کی کوئی جگہ ہے؟ کیا اس سے کوئی تہذیبی مقصد پورا ہوتا ہے؟ اگر ایسا ہے تو لکھنے والا زندگی کے مہتم بالشان سوالات کے متعلق کچھ نہ کچھ نظریئے ضرور رکھتا ہوگا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کوئی ادیب اُن ساری ادبی روایات اور تمام افکار و خیالات سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو اُس کا طبقہ، اس کا سماج، اس کا شعور اور اُس کا علم سب ملا کر اُس کے لیے مہیا کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے ادب کی حیثیت، سماجی اور طبقاتی ہو جاتی ہے۔" (تنقید اور عملی تنقید)

(۵) "ادب اور شعر کی دنیا، انسانی تجربے سے ماورا کوئی وجود نہیں رکھتی۔ اس لیے وہ نازک، لطیف، خوبصورت، پیچیدہ اور تخیلی ہونے کے باوجود، انسانی تخلیق ہی رہتی ہے۔" (تنقید، نظریہ اور عمل)

سید احتشام حسین کا یہ تجزیاتی مطالعہ بہت وسیع تھا۔ انھیں تاریخ، تہذیب، سماجی و سیاسی تاریخ اور ادب پر اُس کے ردِ عمل سے بطورِ خاص دلچسپی تھی یہاں تک کہ وہ ہر فکر، ہر تحریک اور ادب و علم کی ارتقائی اور دوسری صورتوں کو اسی کسوٹی پر جانچتے اور پرکھتے تھے۔ تاریخ، سیاست اور سماج ایک طرح کا جبر بھی ہیں جن سے کوئی الگ نہیں ہو پاتا۔ احتشام حسین کے اس شعور کا سب سے بہتر مظاہرہ "علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو" اور "خوجی ایک مطالعہ" میں ملتا ہے۔ ان مطالعوں میں جس طرح اٹھارویں صدی کے ہندوستان کے ذہنی خلفشار، علی الخصوص ہندوستانی مسلمانوں کی معاشرتی اور معاشی صورتوں کا جائزہ دے کر علی گڑھ تحریک، سر سید اور اُس وقت کی مختلف تحریکات، جن میں برٹش انڈیا سوسائٹی (۱۸۴۳ء) بنگال نیشنل لیگ، انڈین ایسوسی ایشن کلکتہ، سروجنک سبھا پونا (۱۸۶۶ء) وغیرہ کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے، ساتھ ہی ساتھ سر سید کی کوششوں کے مثبت اور منفی پہلوؤں پر جو بحث کی گئی

ہے۔ لارڈ کیننگ کے ہندوستان کی صورت حال پر تنقید، لارڈ میکالے کی ہندوستانیوں پر انگریزی زبان کو مسلط کر کے جس طرح ان کے مذہبی عقائد کو بدلنے کی سازش کی گئی، علی گڑھ کے پرنسپل بک کا مسلمانوں اور ہندوؤں کو الگ کرنے کا منصوبہ ۱۸۶۷ء میں بنارس کی کانفرنس میں ہندی، ہندو، ہندوستانی تحریک کا چلنا اور تمام سرکاری عدالتوں میں اردو زبان اور فارسی رسم خط کو موقوف کرانے کی کوشش، سرسید کا مسلمانوں کو انگریزوں سے دوستی کے لیے تاریخی، سیاسی اور معاشی حالات کے تحت مشورہ دینا اور پھر اس تحریک سے اردو ادب میں ایک کھلے ذہن اور ترقی پسند صورتوں کا داخل ہونا، ان سب کا تجزیہ جس مدلل اور یقینی CONVINCING ڈھنگ سے ان مقالوں میں پیش کیا گیا ہے، اس سے احتشام حسین کے تجزیاتی ذہن اور ماورائے ادب دلچسپیوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض لوگوں کو ایسے تجزیاتی مطالعوں سے دلچسپی نہیں بلکہ اس کو وہ ایک غیر ادبی اور غیر تنقیدی رویہ سمجھتے ہیں۔ آج امریکی ادبی تحریکات کے تحت آئی ہوئی رومنیت TEXTUALITY کے مزاج سے بھی ایسے تنقیدی تجزیے پسند نہیں کیے جاتے۔ اس طریق تنقید میں صرف سرسید کی تحریریں علی گڑھ تحریک کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں — اسی طرح خوجی اور فسانۂ آزاد کے مطالعہ میں صرف بیان واقعہ اور اس کا طریق اظہار اور فنی نکات کا سمجھ لینا ہی کافی ہے کہ مصنف کا یہی مقصد تھا۔ سرشار نے فسانۂ آزاد محض لطف لینے اور اپنی فنی صورتوں کو پیش کرنے کے لیے لکھا تھا اور یہ بھی اگر دور، سیاست اور سوسائٹی ہی کا جائزہ لینا ہے تو قاری کو معاشیات، سوشیالوجی اور سیاست کی کتابیں پڑھنا چاہئے ادب کو صرف، اس کی خوبصورتی اور زیادہ سے زیادہ زبان کی بناوٹ، خوبیوں اور خرابیوں کی مدد سے ہی سمجھنا چاہئے، بس یہی کافی ہے۔ مگر ہر تحریک یا فکر اور تخلیق کے پیچھے جو محرکات اور تہذیبی ایجاب و انکار کام کرتے رہتے ہیں اور تبدیلیوں کی نشاندہی بھی کرتے جاتے ہیں، کیا ان کو چھوڑ کر کوئی ٹیکسٹ مکمل طور پر سمجھا جا سکتا ہے؟ جو لوگ "خالص ادب" اور خالص متنیت TEXTUALITY کی بات کرتے ہیں، ان کی اس سوچ کے بھی اسباب ہیں جن پر ایک تنقید کے طالب علم کو غور کرنا چاہئے۔

شاید ہمارے نئے تنقید نگاروں کو ساختیات اور اسلوبیات کی مختلف صورتوں کے ساتھ اس بات کی بھی خبر ہو کہ یورپ اور مغرب میں جدید تر رویہ ادب کی تفہیم کے لیے پھر اسی طرح کے تجزیاتی

طریقے سے آ رہا ہے جس میں تمام سماجی اور تاریخی علوم سے دلچسپی اور مدد لی جا رہی ہے۔ رولاں بارتھ، جاناتھن کلر، گدامر، میخائیل ریان اور کرسٹوفر نورس کے اسلوبیاتی اور لسانیاتی تنقیدی رویوں کے ساتھ ٹیری ایگلٹن، ریمنڈ ولیم، ایڈورڈ سعید، ایاب حسن اور فوکو FOUCOULT کی تمام تحریروں میں یہی طریقۂ کار اپنایا جا رہا ہے۔ ان میں سے کچھ (فوکو اور ایاب حسن) خالص ساختیات کے مسائل میں بھی سماجی علوم کو شامل کر رہے ہیں۔ یہاں تک کہ ڈریڈا کی فکر "قواعد سے متعلق" اور "فری پلے" FREE PLAY نظریے میں بھی یہ سماجی علوم کام کرتے رہتے ہیں کبھی انکار کی صورت میں اور کبھی اقرار کی شکل میں۔ (ڈریڈا کا اقرار کہ تمام سماجی علوم، انسانی علم Human science ہیں، خود ہی سماجی علوم کی اہمیت کا اقرار ہے)۔ ایڈورڈ سعید کی حالیہ کتاب "دی ورلڈ، دی ٹیکسٹ اینڈ دی کریٹک" THE WORLD THE TEXT AND CRITIC کے مختلف مضامین میں ایسی بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور اس کی بھی بحث اٹھائی گئی ہے کہ انگریزوں نے اپنی نوآبادیات COLONIES میں انگریزی ادب کے اس خاص رخ کو نصاب TEXT میں ہمیشہ شامل کیا جس میں عیسائیت کی تبلیغ تھی یا اس کے امکانات تاکہ لوگ زیادہ سے زیادہ عیسائیت کی طرف مائل ہوں۔ فوکو نے جو تاریخ کی نئی تعبیر اور اس کے مختلف منازل کی بحث اٹھائی ہے اور جس طرح اُس کے عملی رشتوں سے سماج، وقت اور انسانوں کا تجزیہ کیا ہے، وہ ادب کی تفہیم کے لیے نئے راستے کھولتا ہے اگرچہ یہ راستے لسانیات اور متنیت کی صورتوں سے گزرتے ہیں۔ یہی نہیں فوکو نے تاریخ میں خیالات کے سلسلوں اور سلسلوں کی تاریخ HISTORY OF SYSTEM OF THOUGHTS کو جس طرح سے تمدنی صورتوں کے ساتھ ترتیب دیا ہے، یہ طریقِ کار تنقید میں ایک بالکل نئی ہوا ہے۔ احتشام حسین نے اپنے مقالے 'علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو' میں نہ صرف یہ بات ۵۵-۱۹۵۴ء میں کہی تھی بلکہ میکالے کے ایک خط کا اقتباس بھی پیش کیا ہے جو اس نے اپنے باپ کو لکھا تھا جس سے ایڈورڈ سعید کے اوپر پیش کیے ہوئے نقطۂ نظر

کی تائید ہوتی ہے۔ اقتباس حسب ذیل ہے :-

"اس تعلیم کا اثر ہندوؤں پر سب سے زیادہ ہے۔ کوئی ہندو، جو انگریزی داں ہے، کبھی اپنے مذہب پر صداقت کے ساتھ قائم نہیں رہتا۔ بعض لوگ مصلحت کے طور پر ہندو رہتے ہیں مگر بہت جلد مُوحّد ہو جاتے ہیں یا مذہب عیسوی اختیار کر لیتے ہیں۔ میرا پختہ عقیدہ ہے کہ اگر تعلیم کے متعلق ہماری تجاویز پر عمل درآمد ہوا تو تیس سال بعد بنگال میں ایک بُت پرست بھی باقی نہ رہے گا۔"[۱]

مگر بعد میں یہ طریقِ کار، انگریزوں نے خود بدلا کیونکہ انھیں یہ خوف لاحق ہوا کہ کہیں تمام ہندوستان اگر عیسائی ہو گیا تو اس ملک کا بھی وہی حشر نہ ہو جو امریکہ کا ہوا یعنی آزادی۔ اس طرح احتشام حسین اپنی تنقید نگاری میں، ایسے تمام مطالعوں کو شامل کرتے ہیں جن سے ادب کی مکمل تفہیم ہو سکے۔ اگر ادب اور کلچر، قدروں اور تاریخی پیچ و خم کو سمو لینے کا ایک نظام اور ریکارڈ ہے تو اس کی تفہیم کے لیے اس طرح کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اسے خالص میڈیا کے لیے ہیئت کی ہوئی تخلیقات کے ضابطے، دلچسپیوں اور پیمانوں سے آنکنا مناسب نہیں۔ احتشام حسین نے اپنے تمام مطالعوں میں توازن برقرار رکھا ہے۔ ان میں اختلافی اور ایجابی دونوں صورتوں کا مطالعہ شامل ہے اور اس کے اسباب بھی تلاش کیے گئے ہیں۔ تاریخ، تمدن اور ادب میں جو ایک ہم آہنگی اور سلسلے انھوں نے تلاش کیے ہیں ان میں سے بہت سی صورتیں، مغرب کی آج کی نئی تنقیدی صورتوں سے قریب ہیں اگرچہ احتشام حسین کے سامنے یہ حالیہ تنقیدی صورتیں نہ تو عام ہوئی تھیں اور نہ وہ ان سے واقف تھے۔ یہ بات محلِ نظر ہے کہ تمام بالغ نظر نقاد، یہی طریقِ مطالعہ اختیار کرتے رہے ہیں۔ وکٹوریائی عہد کی ادبی تاریخ اور کلچر کے مطالعے میں اُس دَور کے سب سے بڑے نقاد میتھو آرنلڈ نے جب اپنی کتاب 'کلچر اینڈ انارکی، culture and Anarchy' پیش کی تو اس نے اگرچہ صرف حاکموں کے نظام اور اپر کلاس کی تہذیب اور رکھ رکھاؤ ہی سے کلچر کو ناپا ہے جس کا سب سے قیمتی اثاثہ اخلاقیات اور ذہنی ذراکی میں تلاش کیا جسے اُس نے SWEETNESS AND LIGHT سے تعبیر کیا ہے لیکن وکٹوریائی عہد

---

[۱] ذوق ادب اور شعور۔ ص ۱۸۸ پہلا ایڈیشن۔

ہیں جو کان کنوں اور مزدوروں کے احتجاج کی آوازیں وقتاً فوقتاً اٹھتی تھیں انھیں، اپر کلاس کلچر کا دشمن سمجھا جاتا تھا کہ کوئی کلچر 'انارکی برداشت نہیں کرسکتا۔ آرنلڈ کا خیال تھا کہ انتظامیہ کا خارجی دباؤ کلچر کی اندرونی نزاکتوں کا محافظ ہوتا ہے۔ دراصل 'آرنلڈ' وکٹوریائی عہد کے کلچر اور ادب کا بیباک ناقد نہیں بلکہ ایک طرح سے اُن کا مُوید ہے۔ ایسے آدمی کو وکٹوریائی عہد کی مخالف تحریکات کیونکر پسند آتیں اور اسی لیے اُس نے کلچر کی بحث میں احتجاج کی آوازوں کو انارکی ANARCHY سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں ہمارے کام کی بات یہ نکلی کہ ہر بڑے نقاد نے کسی دَور کی تہذیب اور ادب کو جب صحیح طور پر سمجھنا چاہا ہے تو اس سماج اور تہذیب کا مطالعہ اُس کے لیے ناگزیر ہوگیا ہے جس میں وہ ادب اور تہذیب پروان چڑھی ہے۔ خود ناقد کس کا طرفدار ہے، یہ ایک الگ بحث ہے۔ احتشام حسین نے اپنے اوپر کے مطالعے میں، سرسید اور اُن کے رفقائے کار کی اچھی صورتوں کو بھی سراہا ہے لیکن جو احتجاج کی آوازیں اٹھ کر انگریزی عہدِ حکومت 'تہذیب اور عقلِ سرکاری' کی مخالفت کر رہی تھیں، ان کے کیف وکم کو بھی پیش کردیا ہے کہ اس دَور کا یہی صحیح مطالعہ ہے جسے صرف منفیت [illegible] سے نہیں سمجھا جاسکتا۔

ہندوستان پر حکومت کرنے والوں کے ماہرِ تعلیمات لارڈ میکالے کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں نہ کوئی علم ہے نہ تعلیم کی روشنی یہاں کبھی پہنچی ہے۔ تمام عربی اور سنسکرت کا میں نے مطالعہ کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ تمام مشرقی ادب، کسی بھی یوروپی لائبریری کے ایک شلف پر رکھی ہوئی کتابوں کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔" یہ مبالغہ نہیں ہے بلکہ میرا عقیدہ ہے کہ جتنی بھی اطلاعات 'سنسکرت زبان میں تاریخ کے متعلق ہیں، اس سے کہیں زیادہ اطلاعات، انگلینڈ کے سکولوں کے ابتدائی درجوں کی کتابوں میں ہیں۔" ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب "دی ورلڈ ٹیکسٹ اینڈ کریٹک" میں لکھا ہے کہ جب جان اسٹورٹ مل نے 'اون لیبرٹی' ON LIBERTY لکھا تو اُس کے ساتھ یہ بھی واضح کیا کہ یہ باتیں صرف انھیں ممالک کے لوگوں کے لیے ہیں جو کافی مہذب ہیں اور اس کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ اپنے معاملات کو عقلی اور منطقی دلائل سے سمجھ سکتے ہیں اور یہ کہ ہندوستان اس لائق نہیں۔ وہاں (ہندوستان میں) صرف مطلق العنان بادشاہی حکومت کرسکتے ہیں۔" تو کیا جب انیسویں صدی کے ہندوستان کی تعلیمی صورت، تہذیب، کلچر اور ادب کا جائزہ لیا جائے گا تو میکالے اور مل

کے اسی سیاسی رُخ اور خود غرضانہ اصولوں اور تجربوں کو چھوڑ دیا جائے گا اور اُس وقت
کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور تعلیمی ارتقا میں اِن خیالات کے اثرات کا تجزیہ اور اُن کے
اثرات کو معرضِ بحث میں نہ لایا جائے گا؟ اور تمام ادبی تنقیدی اور ادبی تجزیہ کے فیصلے صرف حروف
کی آوازیں گن کر اور صرف ٹیکسٹ کو پڑھ کر اُن کے حُسن و قبح پر بحث کر کے ہی کیے جائیں گے؟۔
احتشام حسین کے تمام ادبی مطالعوں میں، تمام پس منظر، تاریخ کے اتار چڑھاؤ اور تہذیبی صورتوں
سے آنے والی باتیں اور اِن باتوں کو کسی خاص مقصد میں استعمال کرنے والی عیاریاں، دباؤ
Repression استحصال اور معاشی اجارہ داریوں اور تجارتی ممنوعات، سب سے ترتیب پائی
ہوئی فکری اور سیاسی صورتوں کی تلاش و جستجو اور تجزیے شامل ہوتے ہیں۔ علی گڑھ تحریک کے
مطالعے میں بھی سرسید کی مجبوریاں، اُن کے حدود LIMITATIONS تعلیمی پروگرام میں مفاہمت
اور سرسید کے رفقائے کار کی کوششوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے لیکن جو آوازیں اٹھ کر انگریزی حکومت
کی مخالفت کر رہی تھیں، اُن کے کیف و کم کو بھی پیش کیا گیا ہے کہ اِن تمام باتوں کو صرف متن
کے ادبی محاسن سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مطالعہ کا یہی طریقہ 'اودھ کی ادبی فضا'، 'داغ کا رام پور'، 'آتش
کی صوفیانہ شاعری'، 'اردو ادب انقلاب ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں'، 'حالی اور بیرونی مغرب'، 'اکبر
کا ذہن'، یہاں تک کہ اُن کے سفرنامے 'ساحل و سمندر' میں بھی یہی تاریخی، سماجی نقطۂ نظر کارفرما ہے۔ ان
مضامین اور تحریروں میں کہیں "ہمارے لیے یہ بہتر اور اُن کے لیے وہ مناسب" والی جانب داری نہیں
ہے جو مغربی ادب کے تقریباً ہر دور کے ادبی ارتقا میں دیکھی جا سکتی ہے۔

ادبی مطالعے کے معاملے میں احتشام حسین ایک طرح کے آزاد مفکر Free thinker
تھے۔ آزاد مفکر سے میرا مطلب یہ ہے کہ وہ ادب کے تمام کیف و کم کو، اُس کے وسیع انداز میں سمجھنا اور
پیش کرنا چاہتے تھے۔ اگرچہ ادب کے متعلق ان کا ایک اپنا نظریہ تھا اور یہ اس لیے کہ بغیر نظریے کے نہ
تو کوئی ادب تخلیق ہو سکتا ہے اور نہ اُس کی تفہیم کا کوئی مدار قائم کیا جا سکتا ہے۔ ان کے مطالعے کی
منہاج پر اسی لیے عام طور سے تمام علوم متعارفہ کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ کہیں ہلکی اور کہیں گہری۔
وہ انسانی فکر کی تمام کروٹوں کا بھی حساب رکھنا چاہتے ہیں جس میں فرائیڈ کی فکر، شلر اور شلیگل کی
حُسنیات اور جمالیات اور حکیم معاش مارکس کے ذہن کی جولانیاں اور فکروں کے ساتھ معاشی وسائل،

ناداریوں اور اُن کے اسباب کا بھی حساب ہے تو دوسری طرف، تاریخ اور سیاست کے وہ پیچ وخم بھی ہیں جو قوموں اور ملکوں کی زندگیاں بدلا کرتے ہیں۔ پھر ادب اور فکر پر ان کے اثرات کی تفہیم بھی۔ احتشام حسین کی تقریباً تمام تحریروں میں یہ تمام صورتیں ملتی ہیں۔ اُن کی فکر کا محور ابتدا ہی سے انسانوں کی زندگیاں اور اُن کی کیف سامانیاں رہی ہیں مگر یہ الگ سے ٹیکنیکل انداز میں نہیں لکھی گئی ہیں۔ ان صورتوں کو انھوں نے شعرا اور ادیبوں کی تخلیقات کے پیچ وخم سے تلاش کرکے اکٹھا کیا ہے۔ اگر یہ مزاج ان کے پاس نہ ہوتا تو ادب اور اخلاق، چکبست بہ حیثیت پیامبر عہد جدید، نظیر اکبرآبادی اور عوام، افسانے میں نفسیات کا عنصر، اقبال کی رجائیت کا تجزیہ، حسرت کی غزلوں میں نشاطیہ عنصر، ادب میں جنسی جذبہ، سردار جعفری، رومان سے انقلاب تک، غالب کی بت شکنی، پریم چند کی ترقی پسندی، اور اسی طرح کے بہت سے مضامین اور مقالے وجود میں نہ آتے۔ ان مقالوں میں جس طرح کی بحثیں ہیں، ان سے احتشام حسین کے اندازِ تنقید اور طرزِ فکر کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اُن کے مضامین میں اس طرح کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بار بار آتے ہیں:-

> "ادب ہوائی قلعہ بنانے کا نام نہیں۔ اس لیے ادیب اور شاعر کا کام یہیں ختم نہیں ہوتا کہ وہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جو کچھ دیکھتا ہے، وہی لکھ دے بلکہ وہ جس طرح محسوس کرتا ہے کہ ایسا ہونا چاہیئے، اُس کا بھی اظہار کرے۔" "تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اسی طرح مرتب کیا جائے جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان، ادب سے لطف اندوز بھی ہوسکیں، اسے انسانی مفاد کے کام میں لاسکیں۔" "انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنا لینا، غیر حکیمانہ عمل ہے۔" "ادیب بھی عام انسانوں کی طرح ایک سماج میں پیدا ہوتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اپنی ساری انفرادیت پسندی، بے تعلقی اور مجذوبیت کے باوجود وہ سماج سے تعلق رکھنے پر مجبور ہے۔" "کعبہ اور بت خانہ کی حد بندیوں نے نگاہوں کی وسعت چھین لی ہے۔ ایسے میں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ روح کائنات کی جستجو ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ نہیں کی جاسکتی۔" "ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ایسے عالمگیر انسانی نظام کی تشکیل کی خواہش کریں جس میں کوئی ملک کسی

دوسرے کا دشمن نہ رہ جائے: انسان درندے نہیں، انسان ہیں جو اپنے شعور اور اپنی کوششوں سے زندگی کو بہتر بنا سکتے ہیں، فن کے جمالیاتی عنصر کا احساس فطری نہیں کہا جا سکتا: انسان نے اپنے تہذیبی ارتقا میں یہ ذوق آہستہ آہستہ حاصل کیا ہے؛ احساسِ جمال، نفسیاتی کیفیات کا تابع ہے . . . . . ظاہری جمالیاتی خوبی دیکھنے والے کی داخلی کیفیات جس طرح احساسِ جمال کرے گی، وہی حقیقی حسن ہوگا؛ ہر دور اپنا ذوق اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اسی وجہ سے ادب کے ہر طالب علم کو اُس عہد کے تاریخی، سماجی اور نفسیاتی میلانات کی واقفیت حاصل کرنا ضروری ہے۔" (یہ ٹکڑے سید احتشام حسین کی مختلف کتابوں سے لیے گئے ہیں)

احتشام حسین نے کبھی نصابی اور مکتبی ضرورتوں کے تحت مضامین نہیں لکھے کہ یہ کام جعلی نقادوں کا رہا ہے جو طلبا کو کلاس نوٹ نصابی اور مکتبی ضرورتوں کے تحت لکھاتے ہیں اور بعد کو انھیں کتابی شکل میں پیش کر کے دنیائے نقد میں اپنا اعتبار قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ احتشام حسین مدرس ضرور تھے، مگر ان کی تنقید میں مدرسانہ اور مکتبی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں اصنافِ سخن پر الگ الگ مضامین کبھی نہیں ملتے جو اکثر یونیورسٹی کے اساتذہ کا شیوہ ہے جو مختلف یونی ورسٹیوں کے نصابات کو نظر میں رکھ کر مضامین اس لیے لکھتے ہیں کہ طلبا امتحانات میں اپنی مدد کے لیے اُن کی کتابیں خریدیں۔ لیکن کوئی چاہے تو احتشام حسین کو ترقی پسندی اور بائیں بازو کی فکروں کا حامی Defender کہہ کر، ان کے تنقیدی نظریے کو محدود کر سکتا ہے۔ لیکن احتشام حسین کی مارکسی نظر اور سائنٹیفک تنقید، انھیں دوسرے فکری مدرسوں کی طرف متوجہ ہونے سے روکتی نہیں ہے اور اس طرح وہ کمیٹڈ ناقد ہو کر بھی محدود نہیں رہتے۔ انھوں کبھی کسی پارٹی لائن کو حدِ نظر نہیں مانا بلکہ تمام عمرانی صورتوں سے، اس کی بہترین اور صالح صورتوں کو لے کر اپنی تنقید کے طاق و ایوان سجائے ہیں۔ تاہم اگر سختی کے ساتھ حد بندی کی جائے تو احتشام حسین صالح مارکسی طرزِ فکر کے خانے میں رکھے جائیں گے۔ اور اس طرح ان کا آزاد مفکر ہونا مشتبہ نظر آسکتا ہے۔ مگر اس طرح تو دنیا کا کوئی مفکر اور ادیب غیر جانب دار نہ رہے گا اور یہ ہونا بھی چاہیے کیونکہ آج تک جو مختلف ادبی اسکول اور نظریات وجود میں آئے ہیں، وہ جانبداری

اور کسی خاص فکر کی حمایت ہی سے وجود میں آئے ہیں۔ پھر بھی احتشام حسین کی تنقیدوں میں دوسرے افکار سے بے خبری یا کسی ضد کی بنا پر اُن کا انکار یا مخالفت برائے مخالفت کی صورت کہیں نظر نہیں آتی اور یہی ان کا توازن اور یہی ان کی آزادہ روی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے اور اسی سبب سے ان کی تنقیدیں اُردو تنقید کا اعتبار بنتی ہیں۔ احتشام حسین ہر مکتبۂ فکر کو ہمدردی سے دیکھتے ہیں اور اگر ان میں کچھ بھی صورتیں، عام انسانوں یا ادب کے ارتقا کی ہیں تو وہ انھیں اپنی تنقیدوں میں سمونے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک زمانے میں احتشام حسین پر یہ اعتراض شروع ہوا تھا کہ اُن کے پاس جمالیات کا کوئی تصور نہیں ہے۔ اس سلسلے میں راقم الحروف کا ایک پورا مقالہ 'احتشام حسین نظریۂ جمالیات کی روشنی میں' شاہکار کے احتشام حسین نمبر میں موجود ہے جس پر مزید بحث یہاں قلم انداز کی جاتی ہے۔

احتشام حسین زندگی کو ٹکڑوں میں دیکھنے کے عادی نہ تھے اور اسی طرح ادب کو بھی وہ مسلسل اور سیال سمجھتے تھے جو اپنے رُخ تو بدلتا ہے مگر زندگی اور ادب کے اصل دھارے سے الگ نہیں ہوتا اور یہ دھارے انسانی زندگی اور سماج کے بیچ سے پھوٹتے ہیں اور یہی زندگی اور انسان ان کا محور رہتے ہیں۔ وہ ادب کو محض لطف لینے کی چیز نہیں سمجھتے بلکہ ادب زندگی کی دوڑ میں انسانوں کا آلۂ کار بھی بنتا ہے اور ان کی جدوجہد کا گراف بھی۔ ان کی تحریروں میں تہدید یا چیلنج یا دباؤ کہیں نہیں ہے۔ کوئی اگر ان کے نظریات سے اتفاق نہیں کرتا تو ان کی تنقیدیں کسی پر اپنی فکر اور پرکھ کو مسلط نہیں کرتیں کہ بس یہی اور صرف یہی طریقہ ادب کو آنکنے کا ہے بلکہ اس کے برخلاف یہ تنقیدیں دعوتِ فکر دیتی ہیں کہ یہ بھی ایک طریقہ ہے، اس طریقے سے بھی ادب کو جانچا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ احتشام حسین کے اسٹائل کی یہ خوبی ان کی ہر تحریر میں دیکھی جاسکتی ہے۔

احتشام حسین کی تنقیدوں پر باتیں کرتے ہوئے، ان کے اس دور کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے جس میں طرح طرح کی پیچیدگیاں تھیں۔ سیاسی، لسانی، کردار سازی اور شکست کردار، ماضی دانی پر ضد اور حال سے انکار، دوسری طرف حال میں داخل ہوتی ہوئی نئی ادبی لہریں جن میں نظم اور آزاد نظم کے مناقشے چل رہے تھے۔ نظم معریٰ کا عروج ہو رہا تھا اور پرانی نظم نگاری بھی جوش اور اُن کے روایتی Traditional اسکول کے ساتھ نصف النہار پر چمک رہی تھی۔ ڈرائنگ روم

ناول اور بدلتی ہوئی زندگی کو پیش کرنے والے افسانے، عالمی ادب سے اردو کا رابطہ اور اس کے ذریعہ داخل ہوتی ہوئی مثبت اور منفی قدریں اور پھر خود احتشام حسین کی اپنی مڈل کلاس زندگی اور اس کے مسائل، یہی ساری پیچیدگیاں اور صورتیں، ان کی تحریروں میں ہر جگہ اپنے چہرے دکھاتی رہتی ہیں۔ فکری اور تہذیبی اعتبار سے بھی اُن کے یہاں ماضی اور مستقبل میں ایک رسہ کشی جاری رہتی تھی۔ مگر یہ احتشام حسین کا حُسن ہے کہ انھوں نے ہمیشہ مستقبل ہی کو نظر میں رکھا، اگرچہ سماجی روابط اور برتاؤ میں وہ کسی حد تک قدامت پرست تھے۔ یہ بات بہت کم لوگ جانتے ہوں گے کہ اپنی تمام ترقی پسندی کے باوجود، احتشام حسین اپنی مذہبی پاسداریوں میں محرم، مجلس اور فاتحہ درود کے روایتی حد تک قائل تھے مگر مذہب اور اس کی رسموں کو وہ صرف اپنی ذات تک محدود رکھتے تھے۔ اس کا اظہار نہ کبھی انھوں نے کیا ہے اور نہ اس جذبے کو کبھی اپنی ادبی زندگی میں دخیل ہونے دیا۔ وہ اپنے سماجی روابط میں بھی، انھیں دُور ہی رکھتے تھے۔ انھیں انسانی ہمدردی اور عالمی مساوات کی جو روشنی، اپنے مطالعے سے ملی تھی، وہ اس پر سختی سے قائم تھے۔ ایک مشکل ان کی یہ بھی تھی کہ وہ مسافر بھی تھے اور رہ نما بھی اور انھوں نے کبھی، ایک طرف ہو جانا پسند نہیں کیا کہ ادبی سفر میں سچا مزہ اسی حالت میں ملتا ہے اگر انسان، اجتماعیت میں گم ہو کر بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھ سکے۔ احتشام حسین کی تحریریں بتاتی ہیں کہ یہ صورت آخر تک، اُن کی فکر، برتاؤ اور مطالعے میں موجود تھی۔

احتشام حسین کے مزاج کی طرح، ان کے طرزِ تنقید میں بھی خاصی لچک اور ہمدردی رہتی ہے۔ وہ ہٹ دھرمی اور چڑھانے والے انداز کو فنِ نقد کے لیے خطرناک سمجھتے تھے۔ انھوں نے بار بار یہ بات کہی ہے کہ ”مجھے آبگینوں کو ٹھیس پہنچانے میں کبھی مزہ نہیں آیا۔“ لیکن سماجی روابط میں اپنے اس مزاج سے انھوں نے کافی نقصان اٹھایا۔ ہمدردی کی یہ لہر جب تک ادبی معاملات میں دخیل ہوتی تو اُس کے بعض دور رس نقصان دہ نتائج برآمد ہوتے۔ یقیناً وہ ادب کی نبض، ایک طبیب کی طرح پہچانتے تھے مگر انسانوں کی، ان کی پرکھ، ماہرانہ نہیں تھی۔ اکثر مروت میں انھوں نے جعلی ادیبوں سے دھوکا کھایا۔ اُن کی بے رس کتابوں پر مقدمے اور ریویو لکھ کر انھیں سند فراہم کردی جس کو سپر بنا کر یہ جعلی ادیب، آج تک، اردو ادب میں جعل سازی کی روایت چلا رہے ہیں۔ ایسے افراد جو غالب کے اشعار صحیح طور پر پڑھ بھی نہیں سکتے، وہ ادب کے کوہِ گراں کو اٹھا لینے کے مدعی

پے پھرتے ہیں۔ ان میں سے کچھ احتشام صاحب کے شاگرد تھے اور کچھ ان سے صرف تمسک حاصل کرکے، ان کی شاگردی کا بہانہ کرکے، ایوانِ اردو میں داخل ہو گئے ہیں اور ہر سفید پوش کے کپڑے خراب کرتے پھر رہے ہیں۔ اس طرح بہت گھوم پھر کر یہ ذمہ داری بھی احتشام حسین ہی کے کھاتے میں لکھی جائے گی۔ اس مزاج سے ایک نقص اور پیدا ہوا کہ اُن کی تنقیدوں میں کبھی کبھی وہ منزلیں بھی آئیں جہاں وہ نقاد سے زیادہ محض شارح اور وکیل رہ جاتے ہیں۔ راقم الحروف نے بہت سی ایسی کتابوں پر اُن کے مقدمے لکھے دیکھے جن کی عبارت اور اشعار تک درست نہ تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ احتشام حسین کے یہ مقدمے اور وکالتیں جب مقصد کو چھوڑ کر، زندگی، ادب، تاریخ اور سماج کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ مقدمۂ زیرِ بحث میں مغربی صورتوں اور ادب کی مختلف الالوانی کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں تو ادب کے پرکھنے کی نئی کسوٹیاں اور معیار بھی ہاتھ آجاتے ہیں۔ کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ احتشام حسین بہت سے لمحاتی سوال وجواب اور اعتراضات میں بھی اُلجھ جاتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس وقت جب یہ جوابات دیئے گئے ہوں، اُس وقت ان کی اہمیت رہی ہو مگر آج ان کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ سوالات ہی کیا تھے جن پر اتنا وقت اور تنقیدی صلاحیت ضائع کی گئی۔ اِن سوالات میں سے کچھ ایسے تھے جو محض اُلجھانے کے لیے تھے، کچھ محض بحث چلانے کے لیے اور کچھ کی حیثیت محض STUNT کی تھی۔ کچھ کا انجام معلوم تھا کہ لاکھ ان کا اطمینان بخش جواب دیا جائے مگر چونکہ نامسائل کو مسائل بنانے والوں کی نیت صاف نہ تھی اس لیے احتشام حسین کے مُسکت جواب بھی ان کی تشفی نہ کر سکے۔ ایسے مضامین میں 'ادب اور جمود' 'ادیب' 'حب الوطنی اور وفاداری'، 'اردو شاعری میں قومیت'، 'مسلمان اور ہندی'، 'ادب کا تنہا آدمی معاشرے کے ویرانے میں' ہیں۔ احتشام حسین نے خاصی جانفشانی اور اثبات کے ساتھ ان کے جوابات تلاش کرکے اپنا نقطۂ نظر واضح کیا مگر نتائج چونکہ پہلے سے طے تھے اس لیے احتشام حسین کی وکالت اور دلائل معترضین کی نیتوں کو بدل نہ سکے۔ اِن مضامین میں سے کچھ کی نوعیت تو بہت کچھ دفع الوقتی کی سی ہے اس لیے اِن میں بلند تنقیدی صورت، فضا اور آہنگ بھی پیدا نہ ہو سکے اور تحریر بہت کچھ عذر و معذرت بن کر رہ گئی۔ ایک زمانے میں محمد حسن عسکری، جب ترقی پسندوں پر اعتراضات کرتے تھے اور اپنے نزدیک انھیں سبق سکھاتے تھے تو کچھ ادبی شگوفے بھی چھوڑتے

رہتے تھے۔ انھوں نے ایک مرتبہ یہ کہا کہ "فن کاروں کو اپنے اعصاب، کی پکار پر کان لگائے رکھنا چاہیے۔"

ظاہر ہے کہ یہ بات عسکری صاحب نے ایک ادبی نظریے سے متاثر ہو کر کہی تھی جو فرائیڈ اسکول کا نظریہ تھا اور جس سے مطلب یہی نکلتا ہے کہ ادب کچھ نہیں ہے۔ صرف اعصاب کی پکار ہے۔ یہ اس لیے کہا گیا تھا کہ ترقی پسند، خارجی حالات کا اثر ذہن اور فکر کی داخلی کیفیات پر دیکھنے پر یقین رکھتے تھے۔ ترقی پسندوں کا کہنا تھا کہ "وہ ادب کبھی اعلیٰ ہو ہی نہیں سکتا جس سے انسانی علم، انسانی مسرت اور انسانی امنگوں میں اضافہ نہ ہو۔ انسانی تمدن میں تاریخی قوتوں کا ہاتھ ہوتا ہے اور انھیں سے قدروں کا تعین بھی ہوتا ہے اور ادب، ان سب صورتوں کا عکس ہے۔" (احتشام حسین)

چنانچہ احتشام حسین نے جواباً یہ بات کہی کہ

> "اعصاب کی پکار دونوں طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک شخص اعصاب کے بس میں ہو سکتا ہے اور دوسرے کے بس میں اعصاب ۔ ۔ ۔ ۔ اعصاب کی پکار پر آواز دینے کے معنی یہ ہوئے کہ ہمارا شعور کام نہیں کر رہا ہے۔ اس کے برخلاف اعصاب کو بس میں رکھنے والا، اپنے شعور سے اس کو (اعصاب کو) اُس راستے پر ڈالے گا جس کی طرف وہ لے جانا چاہتا ہے۔" (اعتبارِ نظر۔ ص ۱۶۴)

عسکری صاحب اور ان کے موئدین، اس کا صریحاً انکار کرتے رہے اور کہتے رہے کہ یہ ادیب کی فکر اور انفرادیت پر ایک طرح کا قدغن لگانا ہوا اور اس سے انفرادیت مجروح ہوتی ہے اور اگر ادیب اعصاب کی آواز پر کان لگا کر سب کچھ کہہ دیتا ہے تو وہ آزاد ہے اور منفرد بھی۔ اس طرح کے بہت سے شگوفے محمد حسن عسکری کی تحریروں میں موجود ہیں جنھیں "جھلکیاں" کے نام سے اُن کے پرستاروں نے شائع کر دیا ہے۔ ان میں فرانسیسی شعرا اور ادب کے متعلق نہ صرف بہت سے انکشافات اس طرح ہیں گویا یہ بات صرف محمد حسن عسکری صاحب ہی جانتے ہیں اور ان باتوں کی ابھی تک اردو والوں کو خبر نہیں ہے۔ محمد حسن عسکری کو اس طرح کے مغالطے دینے میں مزہ آتا تھا۔

احتشام حسین کی تنقیدوں میں اس طرح کے جوابات بہت دیئے گئے ہیں اور اسی ضمن میں سوالات بھی اٹھائے گئے ہیں۔ یہ صورتیں نظریاتی مضامین میں بھی ہیں، عملی تنقیدی صورتوں میں

بھی اور اکثر تنقیدی تجزیات میں بھی۔ سوال جواب کی یہ صورتیں، شاید دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہیں جن میں ادب کے بے حد اہم مسئلے ہوتے ہیں اور ان کا دائرہ نسبتاً وسیع ہوتا ہے اور جنھیں صرف مقامی جوابی کارروائیاں نہیں کہہ سکتے۔ لیکن احتشام حسین کے یہاں کبھی کبھی ایسی جوابی کارروائیاں ملتی ہیں جن کا گھیرا بہت وسیع نہیں ہوتا اور اُن سے کوئی اہم ادبی مسئلہ بھی حل نہیں ہوتا مثلاً "مقدمہ کے طور پر" (اعتبارِ نظر) "موازنۂ انیس و دبیر (عکس اور آئینے) والے مضمون میں کلیم الدین احمد اور احسن فاروقی کے گھسے پٹے اعتراضات کا تفصیلی جواب؛ "حالی اور پیروی مغرب" میں اختر علی تلہری کا جواب۔ اِن جوابی کارروائیوں میں کہیں کہیں اُن کے یہاں مدرس والا ذہن بولنے لگتا ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ اپنے ادبی نقطۂ نظر کی وضاحت اور اس کی علمی اور ادبی توجیہ ہی بہترین جوابی کارروائی ہے جس کی مثالیں احتشام حسین کے یہاں کم نہیں لیکن مدرسانہ تنقیدی صورتیں بھی خاصی ہیں مثال کے طور پر ایسی مدرسانہ تنقید کے کچھ نمونے حسب ذیل ہیں :۔

(۱) "نقاد کو تو یہ سمجھ کر لکھنا چاہیے کہ وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے، کسی کو ادبی رموز و نکات کے سمجھنے میں مدد دے رہا ہے۔"

(۲) "شبلی نے اسے (مرثیہ کو) ایپک یا المیہ نہیں قرار دیا۔ اس بات کی طرف ضرور متوجہ کردیا کہ مرثیہ رونے رُلانے کے لیے نہیں لکھا جاتا اور انیس صرف بین کے شاعر نہیں ہیں بلکہ اُن کے کلام میں اعلیٰ پائے کی شاعری کی ساری خصوصیات پائی جاتی ہیں۔" (عکس اور آئینے)

یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مرثیہ کہنے اور پڑھنے والوں کا اصل مقصد ہمیشہ گریہ و بکا برشہادت حسینؑ ہی رہا ہے، باقی باتیں فروعی ہیں۔ اس میں عذرداری کی ضرورت نہیں، خود میر انیس نے بھی مرثیوں میں اس طرح کے اشارے کیے ہیں۔

- مختصر پڑھ کے رُلا دینے کے ساماں ہیں جدا
- شیعو! بکا کرو کہ محرم تمام ہے
- جو سال بھر جیے گا وہ پھر شہ کو روئے گا
- رونے والے شہِ والا کے رہیں خلق میں شاد
- بس ماتمِ امام اسی شہر پر ہے ختم
- عشرۂ ماہِ عزا نالہ کشی میں گزرے
- خاموش انیس اب کہ تڑپتا ہے دلِ زار
- کافی ہے رُلانے کو تری درد کی گفتار

اور اسی طرح کے بہت سے اشعار، مرثیوں سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ احتشام حسین اچھی طرح سے جانتے تھے کہ مرثیوں کا اصل مقصد کیا تھا۔ مرثیے کی باقی باتیں فروعی اور تزئین کاری کے لیے تھیں۔ کچھ محض Interlude کی حیثیت رکھتی تھیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ فروعی اور ضمنی باتیں ہی مرثیے کو ایوانِ ادب میں لے آئیں۔ پھر مرثیہ اگر ایپک یا المیہ مغربی طرز پر نہیں بن سکا تو لوگ کیوں مرثیہ کو ایپک ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں؟ یہ کیا ضرور ہے کہ مشرق کا ہر ادبی نمونہ، مغربی ادب کے مقابل ہو یا اس کی کسوٹی پر پورا اترے۔ یہ وہی نوآبادیاتی COLONIAL ذہنیت ہے جو انگریزی حکومت کے ساتھ، ہندوستانی نقادوں میں داخل ہے اور آج بھی اس کی صورتیں موجود ہیں جب ہم اپنی تنقیدوں کو انگریزی نقادوں کے اقوال سے مزین کرتے رہتے ہیں۔ غالباً یہ ہوا، حالی کے ساتھ اردو تنقید میں داخل ہوئی ہے۔ اگر اردو ادب میں ایپک یا المیہ، مغربی ڈھنگ کا نہیں تو کیا جائے غم ہے۔ انگریزی ادب میں بھی یونانی ادب کی طرح کے ایپک اور المیے کہاں ہیں؟ مغربی ادب اور شاعری میں غزل، رباعی اور مثنوی مولانا روم جیسی چیزیں کہاں ہیں؟ احتشام حسین جیسا بالغ نظر نقاد، اگر ایسی بحثیں چھیڑتا ہے تو اسے ان کے مکتبی اور نوآبادیاتی ذہن ہی کی کرید سمجھنا چاہیے۔ آج کا ایپک اور المیہ، انسانوں کا سماجی سنگھرش ہے، فتوحات اور شمشیر زنی نہیں اور انھیں صورتوں سے آج کے ایپک اور المیے بنیں گے۔ اسی طرح 'گئو دان'، 'مہدی افادی'، 'انشائیہ پر کچھ خیالات'، 'آغا حشر کی ڈراما نگاری'، ہلکے پھلکے تعارفی مضامین ہیں جن میں ریڈیو ٹاک جیسی صورتیں نظر آتی ہیں۔ ان میں کہیں کہیں کچھ تنقیدی جملے ضرور مل جاتے ہیں مگر یہ مضامین، احتشام حسین جیسے قدآور نقاد پر نہیں پھبتے۔ کبھی کبھی ادیب پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے کہ وہ اپنی تمام تحریروں کو یک جا کر دے۔ ایسے جذبے کے تحت تمام رطب و یابس، ان کی تحریروں میں داخل ہو جاتا ہے کہ ہر وقت ہر ادیب قدرِ اول کی تخلیقات پیش نہیں کیا کرتا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ملٹن پر دو مضامین لکھے ہیں جن میں سے ایک ایسا متبذیانہ ہے کہ خاصہ بچکانہ معلوم ہوتا ہے۔ تاہم احتشام حسین کے لیے یہ باتیں محض ضمنی ہیں۔

احتشام حسین کی تمام تر کوشش یہ رہی ہے کہ اردو تنقید کو اس منزل پر پہنچنا چاہیے جہاں مغرب کے سربرآوردہ نقادوں نے تنقید کو پہنچایا ہے اور اس کے لیے وہ ہمیشہ مغرب کے اہم نقادوں اور مغربی ادب کا مطالعہ کر کے ان کے طریقِ کار کو اردو ادب کے محاسبے میں استعمال کرنا چاہتے تھے۔

مشرقی نقادوں میں اسی لیے، اپنی نظریاتی صورتوں میں وہ حالی سے متاثر تھے مگر تجزیہ اور استدلال سے پیش کرنے کا طریقہ انھوں نے شبلی سے سیکھا تھا۔ ادب کے محاسبے میں اختلاف اور اتفاق، بھی کچھ ہوتا رہتا ہے کہیں دلائل و براہین نقاد کے ساتھ ہوتے ہیں اور کہیں جذباتیت بھی۔ احتشام حسین اگرچہ شاعر بھی تھے مگر تنقیدی مباحث میں کبھی جذباتیت کو سہارا نہیں بناتے کہ جذباتیت کا وفور اُن تحریروں میں ہوتا ہے جہاں دلیلیں اور مسکت باتیں ساتھ چھوڑنے لگتی ہیں یا نقاد کو اپنے اثبات اور نظریات کمزور نظر آتے ہیں۔ احتشام حسین کے یہاں دلائل، عقلی اور منطقی راستوں سے چلتے ہیں۔ ان کے اختلافات میں بھی آہستگی اور نرم روی ایسی ہے کہ قاری یا ادیب کو یہ اختلاف، مشورہ یا تخلیقات کو آنکنے کا ایک نیا شعور VISION معلوم ہوتا ہے۔ ان کے اختلافات کبھی بھی پرسنل نہیں ہوتے اور نہ اتفاقات میں والہانہ طور پر بہہ جانے کی صورت ہوتی ہے۔ وہ دونوں طرح کی انتہاؤں سے بچ کر صحیح صورت تلاش کرتے ہیں جن کا انحصار کبھی بھی شخصی پسند و ناپسند پر نہیں ہوتا۔ جہاں انفرادی طور پر کسی شاعر یا ادیب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ وہاں انھوں نے شاعر یا ادیب کی فکر و فن کے تمام گوشوں پر بحث کر کے اپنی رائے پیش کی ہے۔ اِن کے اختلاف اور اتفاق، دونوں میں ایک ادبی اور تنقیدی وقار حاوی رہتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فراق صاحب کے لیے اسائیڈز ASIDES میں کہا کرتے تھے کہ آخر انھوں نے (فراق صاحب نے) غزل میں کون سی ایسی نئی باتیں کہی ہیں جو اردو کے شعرا پہلے نہیں کہہ چکے سوا اس کے کہ فراق صاحب کے پاس اپنا ایک اندازِ بیان ہے، کچھ انگریزی رومانی شعرا کے Catch words ہیں اور کچھ نئے الفاظ اور وہی سب کچھ ہے۔ مگر جب احتشام حسین نے شاہکار کے فراق نمبر کے لیے ایک مقالہ "کافرِ غزل" کے عنوان سے لکھا تو اس میں یہ بات کہیں نہیں لکھی اور نہ اس کا کوئی اشارہ کیا۔ شاید اس لیے کہ فراق صاحب ان کے استاد بھی تھے اور احتشام حسین، مشرقی تہذیب کی پاسداری میں اپنے ایسے فیصلوں کو قربان کر دیا کرتے تھے۔ لیکن احتشام صاحب کی وفات پر اُن کے تعزیتی جلسے میں فراق صاحب نے چند جملوں میں جو کچھ احتشام صاحب کے لیے کہا تھا اس کا آخری جملہ یہ تھا کہ "احتشام کی تنقیدیں مجھے لینن کی یاد دلاتی ہیں"۔ یہ ایک نذرانۂ عقیدت Tribute بھی ہے اور احتشام حسین کی تنقیدوں کا محاسبہ بھی۔ فراق صاحب کی یہ تقریر، ہفت روزہ حیات، دتی میں دسمبر ۱۹۷۲ء یا جنوری ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئی تھی۔

آخری بات احتشام حسین کی لسانیاتی دلچسپیوں سے متعلق ہے۔ لسانیات سے ان کی اتنی دلچسپی شاید نہ ہوتی اگر ہندوستان میں آزادی کے بعد مجاہدانِ آزادی کا لسانی نقطۂ نظر نہ بدل گیا ہوتا۔ تقسیم سے پہلے انھوں نے ہندوستان کے لسانی مسئلے پر کوئی فکری مقالہ تحریر نہیں کیا۔ صرف ایک مقالہ، ان کے پہلے مجموعے 'تنقیدی جائزے'، مطبوعہ ۱۹۴۴ء میں ملتا ہے جو انجمن ترقی اردو ہند کی تیسری کانفرنس منعقدہ ناگپور جنوری ۱۹۴۴ء کے کسی جلسے میں پڑھا گیا تھا جس کا عنوان ہے "تحفظ زبان کا مسئلہ"۔ اُس وقت تک لسانی مسئلے پر باقاعدہ اس طرح کی کوئی بحث نہیں اٹھائی گئی تھی۔ کم از کم راقم الحروف اس سے باخبر نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ لسانی مسائل خصوصًا اردو کا مسئلہ اور ریجنل زبانوں کے مسئلے اُس وقت تیزی سے اٹھے جب ہندوستان میں صوبوں کی تقسیم لسانی نہج پر کی گئی۔ احتشام حسین کے اس مضمون میں جو اہم سوالات اٹھائے گئے تھے وہ یہ تھے کہ اردو کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے ماہرین نے اُس کی ابتدا اور قواعد کی تو باتیں اٹھائی ہیں لیکن "عام طور پر لوگوں نے اس کے ارتقا یا لسانی تغیرات پر غور کرتے ہوئے معاشی معاشرتی حالات کی جگہ قواعد کو زیادہ اہم سمجھ لیا ہے۔" "زبان کسی نے ایجاد نہیں کی ہے بلکہ معاشرتی زندگی بسر کرنے کی کوشش میں پیدا ہوگئی ہے۔" "زبان کی ضرورت سوا اس کے کچھ نہیں کہ انسان ایک دوسرے کو سمجھ سکیں۔" "زبان کا مسئلہ ادب کے مسئلے سے الگ نہیں ہے۔ زبان لغات میں معنی لکھ دینے اور قواعد مرتب کر دینے سے نہیں بنتی ہے اس لیے وہ اس تغیر کا ساتھ دینے کے لیے مجبور ہے جو انسان کی مادی زندگی میں رونما ہو رہا ہے۔ اگر وہ پیچھے رہ گئی تو اس کی زندگی خطرے میں پڑ جائے گی۔ اگر زبان کو ایک جاندار ادب میں منتقل کر دیا جائے تو یہ خطرہ بہت کم ہو جاتا ہے کہ زبان مٹ رہی ہے یا زوال پذیر ہے۔" "زبان کے تحفظ کے بارے میں غور کرتے ہوئے جذباتیت سے بچنا ضروری ہے۔ صرف نعروں کا دُہرانا کافی نہیں ہے۔ دوسروں کو بُرا بھلا کہنا کام نہیں آسکتا۔"

۱۹۴۴ء تک لسانیات کے مسئلے پر اردو میں جو کتابیں تھیں ان میں سے کسی میں اردو زبان کے مسئلے پر اس طرح نہیں سوچا گیا تھا۔ پھر جب ۱۹۴۸ء میں احتشام حسین نے جان بیمز کی کتاب کا ترجمہ کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ لکھ کر 'ہندوستانی لسانیات کا خاکہ' کے نام سے شائع کیا تو اردو کے نئے مسائل کی طرف، ایک خاص ڈھنگ سے توجہ ہوئی۔ اس کتاب میں اردو زبان کی تاریخ، اس زبان کی

ہندوستان کے مختلف سماجی رویوں سے ہم آہنگی اور مختلف زبانوں سے اس کے رشتے اور اختلاط اس کی تہذیبی صورتوں سے اِن رشتوں پر ایک منطقی بحث اور پھر ہندوستان کے لسانی مسائل کا حل، کچھ تجاویز، زبانوں کی یک جہتی میں ملک کا مفاد، سب پر مدلّل اور convincing بحثیں اس مقدمے میں پیش کی گئی ہیں۔ اگرچہ یہ ایک جذباتی مسئلہ بھی ہے مگر اس میں بھی احتشام حسین کا متوازن، غیر جذباتی اور افہام و تفہیم والا تنقیدی ذہن، اپنی خیال انگیز اور فلسفیانہ گلاسری کے ساتھ موجود ہے جس سے لسانی مسئلے، ٹیکنیکل ہونے کے بجائے تنقیدِ ادب کے مسئلے بن جاتے ہیں۔

اتنا سب کچھ کہنے کے بعد، جب مجموعی محاسبے کی نظر احتشام حسین کی تنقید پر ڈالی جائے گی تو اندازہ ہوگا کہ جس تحریر نے اردو تنقید کو اعتبار بخشا، جس نے ہر طرح کے اچھے ادب کی تفہیم کے لیے ہمدردی اور احترام کا جذبہ پیدا کیا جس نے اردو تنقید کو مغرب کے شانہ بہ شانہ لاکر کھڑا کر دیا، جس نے ادب کو پرکھنے میں تاریخ، خارجی حالات، علم النفس کی پیچیدگیوں اور معروضی صورتوں کو شامل کر کے، اردو تنقید کی تاریخ میں فکر اور سوچ کی نئی منہاج قائم کی، وہ احتشام حسین کی تنقید ہے جس کی گونج بہت دنوں تک اردو ادب کی تاریخ میں باقی رہے گی۔ ان کا تغیر پر یقین، شعور اور فکر کی تخلیق پر گرفت کا عقیدہ اور سنجیدہ استدلال، ہمیشہ تنقید کی اہم میزان بنے رہیں گے۔

ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی

کلیم الدین احمد کا تصوّرِ شعر

سمجھا جاتا ہے کہ نثر کی بنیاد فکر پر اور شاعری کی بنیاد جذبے یا احساس پر ہے۔ شبلی نے کہا تھا کہ احساس جب لفظوں کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔ یہ خیال ایک حد تک صحیح ہے لیکن شاعری میں صرف جذبہ و احساس ہی نہیں ہوتا، فکر اور تعقل بھی ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یہ خیال ظاہر کیا گیا کہ شاعری مسرت سے شروع ہو کر بصیرت پر ختم ہوتی ہے۔ یعنی اس سے حظ حاصل ہوتا ہے اور آگہی بھی۔ کلیم الدین احمد اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں:

> "شاعری صرف تفریح کا ذریعہ نہیں۔ یہ تو انسان کی اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا آئینہ ہے۔"[۱]

محض اتنا ہی نہیں بلکہ وہ ایک قدم آگے بڑھ کر یہاں تک کہتے ہیں کہ: "شاعری زندگی کا ماحصل اور اس کی تکمیل ہے"[۲] وہ شاعری کا رشتہ انسان کی جبلی ضرورتوں سے جوڑتے ہیں۔ ان کے لفظوں میں "مذہب کی طرح شاعری کا سرچشمہ بھی وہ خالص جبلی ضرورتیں ہیں جو ہماری انسانیت کی ذمہ دار ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب و تمدن کے سر کا تاج ہے۔"[۳]

عام طور پر فنونِ لطیفہ میں موسیقی کو اولیت کا درجہ دیا جاتا ہے کیوں کہ بقول والٹر پیٹر موسیقی میں مواد اور ہیئت کی دوئی فنا ہو جاتی ہے اس لیے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ موسیقی کے قریب ہو جائے لیکن ہر فن کے نصیب میں یہ بات نہیں۔ البتہ شاعری کو یہ عز حاصل ہے۔ سبھی کا خیال ہے کہ شعر اور راگ بالطبع موثر چیز ہے۔ اکثر شعرا نے موسیقی کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا اور شعر میں فن موسیقی کے امکانات سے اپنے کلام میں نغمگی پیدا کی۔ کلیم صاحب بھی شاعری میں ترنم اور موسیقیت کے قائل ہیں مگر وہ موسیقی کو شاعری سے برتر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ شاعری کو جملہ فنونِ لطیفہ بلکہ فلسفہ اور سائنس سے اونچا مقام دیتے ہیں :

> "موسیقی، مصوری، نقاشی کائنات اور زندگی کے ہر رخ اور ہر پہلو کی عکاسی پر قادر نہیں ۔۔۔ شاعری رازِ کائنات کو بے نقاب کرتی ہے اور وہ حسین مجسمے، بولتی ہوئی معنی خیز تصویریں بھی بنا سکتی ہے۔ اور ان چیزوں کے علاوہ بھی بہت کچھ کر سکتی ہے۔ کائنات کی نا تمنا ہی گنجائشیں اور انسان کے سارے دماغی، دلی، روحانی اور جسمانی کوائف شاعری کے پیمانے میں سما سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری فنونِ لطیفہ میں اونچا مرتبہ رکھتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ سائنس اور فلسفہ سے بھی بلند مرتبہ ہے ۔۔ شاعری کیسے اور کیوں کے جھمیلوں سے الگ رہ کر بلا واسطہ ایک جست میں حقیقت سے دوچار کرتی ہے ۔۔۔۔ انسان کا دماغ صرف شاعری میں اپنے سارے اوصاف سے کام لے سکتا ہے اور لیتا ہے۔ اسی میں شاعری کی برتری کا راز ہے۔" [۴]

اقتباس کا آخری حصہ جہاں شاعری کو سائنس اور فلسفہ سے بلند مرتبہ بتاتے ہوئے یہ توجیہہ پیش کی گئی ہے کہ وہ کیوں اور کیسے کے چکر میں پڑنے کے بجائے براہِ راست حقیقت کا عرفان حاصل کر لیتی ہے، فن کار کے وجدان کی اہمیت کا اعتراف نامہ ہے۔ برگساں کی یاد آتی ہے جس نے وجدان کو فن کار کی ذہنی صلاحیت قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ عقل حقیقت

کو پرزے پرزے کرکے سمجھنا چاہتی ہے جب کہ وجدان اُسے ایک کل کی حیثیت میں محسوس کرنا چاہتا ہے اور محسوس کر لیتا ہے۔[۵] خود کلیم صاحب کا خیال ہے کہ:

"شاعر گویا ایک EXPLORER ہے جو انسانی تجربوں کے امکانات کا پتہ لگاتا ہے، جو شعور کے چھپے ہوئے نہاں خانوں کو ٹٹولتا ہے، جو جذبات و خیالات کی پیچیدہ، تاریک اور دشوار گذار راہوں کو منور کرتا ہے، جو فرد اور سماج کے تعلقات کی نازک گتھیوں کو سلجھاتا ہے، جو حیات و کائنات کی اتھاہ گہرائیوں میں غوطہ لگاتا ہے اور یہ سب اپنے احساس اور تخئیل کے بل بوتے پر۔ جتنے اس کے احساس زندہ ہوں گے اسی قدر وہ ہماری بے خبری کو باخبری سے بدل دے گا۔"[۶]

شاعر کا یہ کمال تسلیم! مگر سوال یہ ہے کہ شاعری کیا ہے؟ کیا اس کی کوئی جامع و مانع تعریف ممکن ہے؟ مشرق و مغرب میں اس کی بہت سی تعریفیں کی گئیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ اہل عرب کے نزدیک بالارادہ کہا گیا کلام موزوں شعر تھا۔ بعد میں انھوں نے اس کے ساتھ معنی کی بھی قید لگائی۔ انگریزی شاعر ورڈز ورتھ نے شاعری کو جذبے کے ساتھ مخصوص کیا ایسا جذبہ جو سکون کی حالت میں حافظے میں تازہ ہو اور از خود بہہ نکلے۔[۷]

اردو میں جب فن تنقید کی جانب توجہ ہوئی تو کہا گیا کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور اُن کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔[۸]

کلیم الدین احمد کے نزدیک: "شاعری اچھے اور بیش قیمت تجربوں کا حسین مکمل اور موزوں بیان ہے۔"[۹]

تجربے سے مراد ہر وہ واقعہ، حادثہ، خیال اور جذبہ ہے جس سے ہمارا کسی نہ کسی سطح پر واسطہ پڑتا ہے۔ تجربے اہم، غیر اہم، اچھے، بُرے ہر قسم کے ہو سکتے ہیں۔ شاعر ان تجربات میں سے بعض اہم تجربوں کا انتخاب کرتا ہے اور انھیں بہتر شکل میں پیش کرتا ہے۔

یہ سوال اکثر بحث کا موضوع بنتا رہا ہے کہ شاعری میں تجربے کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ کیا یہ ضروری ہے کہ وہ شاعر کے ذاتی تجربے ہوں؟ ایک خیال یہ ہے کہ تجربات کا ذاتی ہونا

ضروری ہے ورنہ شعر جوش اور تاثیر سے محروم ہو گا یوں کہ جس کیفیت سے خود شاعر دوچار نہ ہوا، اس کا اظہار کیوں کر ممکن ہے۔ اس کے برعکس دوسرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ تجربات کا ذاتی ہونا لازمی نہیں کیوں کہ اگر ذاتی تجربات کا اظہار ہی ضروری ٹھہرا تو شاعر کی دُنیا بے انتہا محدود ہو جائے گی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اگر تجربے ذاتی نہ ہوں تو پھر اُن میں شدّت کہاں سے آئے گی؟ تاثیر کیوں کر پیدا ہو گی؟ جواب یہ ہے کہ شاعر قوت متخیلہ کی مدد سے ان دیکھی چیزوں کو دیکھ سکتا ہے، اَن جانے ذائقوں کو محسوس کر سکتا ہے اور نئے نئے تجربوں سے روشناس ہو سکتا ہے۔ سو یہ بات طے پائی کہ ذاتی تجربوں کا اظہار شرط نہیں کلیم صاحب بھی اسی نقطۂ نظر کے حامی ہیں:

"شاعر صرف اپنے تجربات کی ترجمانی نہیں کرتا ... سارے انسانی جذبات و خیالات اس کے لیے خام مواد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جنھیں وہ نت نئی صورتوں میں جلوہ گر کرتا ہے۔"[۱]

ہمارے بے شمار جذبات و تاثرات ہیں جو پہلی نظر میں ہمارے لیے کوئی خاص کشش نہیں رکھتے کیوں کہ ان سے ہمارا بار بار سابقہ پڑتا ہے۔ بعض اوقات کوئی جذبہ اس لیے بے رنگ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی اہمیت واضح نہیں ہو پاتی۔ شاعر ایسے کسی جذبے یا خیال کو جب اپناتا ہے تو اسے بجنسہ دوسروں تک نہیں پہنچاتا بلکہ جذبہ و احساس اور فن کے امتزاج سے ایک نئی شکل بخشتا ہے جو نئی ہونے کے باوجود کچھ جانی پہچانی سی معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے انسانی جذبات و خیالات کو شاعری کا خام مواد کہا گیا ہے۔ کلیم الدین احمد ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"افکار اور تجربے شاعری کا خام مواد ہیں۔ صورت شعر میں یہ نت نئی حسین شکلیں اختیار کر لیتے ہیں ... اور نئی آب و تاب، نئی شان، نئی بانکپن، نئی لطافت، نئی رنگینی لیے ہوئے جلوہ گر ہوتے ہیں۔ یعنی اس خام مواد میں ایک کیمیاوی تبدیلی ہوتی ہے اور یہ اپنی پہلی صورت چھوڑ دیتا ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ کیمیاوی تبدیلی نہیں ہوتی اور پہلی صورت نہیں بدلتی۔ اگر افکار اور تجربوں کا خام مواد شعر میں بھی خام مواد رہ جائے

تو یہ ناکامیابی کی نشانی ہے۔"[11]

یہ خیال درست ہے کہ شاعری میں مواد اور ہیئت، جذبہ اور خیال باہم دگر آمیز ہو کر ایک نئی، بہتر اور حسین صورت میں سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے اس بحث کو مزید آگے بڑھایا ہے: "شعر میں کسی تجربے کا بیان ہوتا ہے... جب تک شعر مکمل نہ ہو جائے تجربے کی تکمیل نہیں ہوتی...... بات یہ ہے کہ شاعر کے دماغ میں کوئی خیال یا کوئی تاثر آتا ہے لیکن شروع میں یہ خیال یہ تاثر کچھ دھندلا سا ہوتا ہے... بیان یا ترجمانی ایک ذریعہ ہے اس تجربے کی وضاحت کا... جب تک یہ بیان پورا نہیں ہوتا اس وقت تک تجربہ صاف، واضح اور پورا نہیں ہوتا۔ اسی لیے میں نے کہا ہے کہ شعر ہی تجربہ ہے اور یہ بات درست نہیں کہ شعر میں کسی تجربے کا بیان ہوتا ہے۔"[12]

شعر ہی تجربہ ہے' یہ خیال بادی النظر میں کچھ عجیب سا لگتا ہے اس لیے انھوں نے مثالوں سے وضاحت کی ہے کہ ہم موضوع اشعار میں بھی تجربے یکساں نہیں ہوتے۔ وہیں بڑوں کی حوالے سے لکھا ہے کہ یہ چھ نظمیں ایک ہی شاعر کے قلم سے نکلی ہیں اور ایک ہی شخصیت کے بارے میں ہیں لیکن ان میں الگ الگ چھ تجربات ہیں۔

تخلیق شعر کی بحث ادھوری رہ گئی اگر یہ طے نہ پا جائے کہ شاعری میں تجربوں کی صورت گری کیسے کر ہوتی ہے۔ تجربوں کا اظہار محض شاعری میں نہیں ہوتا اور بھی فنون لطیفہ ہیں وہاں بھی قیمتی اور نفیس تجربے ہوتے ہیں۔ پھر شاعری اور ان میں کیا فرق ہے؟ اس فرق کی نشاندہی کرتے ہوئے کلیم صاحب نے بتایا ہے کہ شاعر تجربات کے اظہار کے لیے جس ذریعے یا تکنیک کا سہارا لیتا ہے اس کے اجزا ہیں ___ نقوش، الفاظ، وزن یا آہنگ، اور لہجہ۔

نقوش کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ یہ استعارے کی شکل میں ہوتے ہیں اور شاعری کے لازمی جزو ہیں۔

ارسطو سے لے کر زمانۂ حال تک شاعری کے بارے میں استعارے کی اہمیت تسلیم کی جاتی رہی ہے۔ استعارہ شعر کا زیور نہیں، ضرورت ہے۔ یہ جہانِ معنی کی تشکیل اور

بے نام کیفیتوں اور مجرد تصورات کی ترسیل میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ یہی استعارے کثرتِ استعمال سے گھس کر محاورے بن جاتے ہیں۔

شعر میں استعارے کی اہمیت سے قطع نظر ہر لفظ اسے گنجینۂ معانی بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یہاں سے لفظ و معنی کی ایک نئی بحث کا آغاز ہوتا ہے۔

مشرقی تنقید میں الفاظ پر شروع سے زور دیا جاتا رہا ہے۔ البتہ اس باب میں اختلاف ہے کہ لفظ و معنی میں کون زیادہ اہم ہے۔ ابن رشیق نے کتاب العمدہ میں لفظ اور خیال کے رشتے کو جسم و روح کے رشتے سے تعبیر کیا ہے۔

ابن خلدون نے معانی کو الفاظ کے تابع قرار دیتے ہوئے کہا کہ الفاظ کو ایسا سمجھو جیسے پیالہ اور معانی کو مثل پانی کے۔ پانی سونے کے پیالے میں ہو یا چاندی، کانچ، بلور یا سیپ کے پیالے میں، خواہ مٹی کے پیالے میں: پانی بہرحال پانی ہے لیکن سونے یا چاندی وغیرہ کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے، مٹی کے کوزے میں گھٹ جاتی ہے۔ ابن خلدون کے برعکس ابن امرومی اور متنبی نے مضمون کو لفظ پر فوقیت دی۔

مغرب میں بھی لفظ و معنی پر خاصی بحث رہی ہے۔ کلاسیکی دور میں یہ خیال کیا جاتا تھا کہ الفاظ خیال کو قاری تک پہنچانے کا ذریعہ محض ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ برآمد کیا گیا کہ زبان و خیال کا رشتہ لباس اور جسم کا ہے۔ رچرڈز نے زبان کے سائنسی یا علمی استعمال اور جذباتی استعمال میں فرق بتاتے ہوئے کہا کہ الفاظ یا تو ایسے حوالوں کی خاطر استعمال کیے جاتے ہیں جو ان کے ذریعے آگے بڑھتے ہیں یا اُن رویوں اور جذبات کے لیے جو الفاظ سے پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ ایفل ٹاور کی بلندی نوسو فٹ ہے تو یہ ایک ایسا بیان ہے کہ جو ایک حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے اور اس کی تصدیق کی جا سکتی ہے لیکن اگر کہا جائے کہ انسان ایک کیڑا ہے یا شاعری روحِ رواں ہے تو یہ ایک احساسی رویے کا اظہار ہوگا جس کی براہ راست تصدیق ممکن نہیں۔ پہلا بیان سامع تک بجنسہٖ پہنچے گا جب کہ دوسرا احساسی رویہ ہونے کی وجہ سے سامع میں بھی ایک احساسی ردعمل پیدا کرے گا[۴۳]

شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں رچرڈز نے جس تنقیدی طریقۂ کار کو فروغ دیا اس

میں ساری توجہ فن پارے میں مستعمل الفاظ پر دی گئی اور یوں لفظ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی۔

ایمپسن کے اس خیال نے بھی کہ ہیئت اور معنی دو الگ الگ چیز نہیں بلکہ باہم دگر مربوط ہیں، لفظ کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ یہ ذہن دیا کہ فن پارے کو لفظ کی مدد سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

کلیم الدین احمد بھی شعر میں لفظ کی غیر معمولی اہمیت کے قائل ہیں۔ ان کی رائے میں موزوں اور مناسب الفاظ کے بغیر تجربے کا اظہار ممکن نہیں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا کہ:

"الفاظ میں معنی کی تہیں ہوتی ہیں۔ ان میں ایک گونج ہوتی ہے۔ ہر لفظ ایک مختصر خیال ہوتا ہے اور اچھا شاعر لفظ کے گنجینہائے معانی سے واقف ہوتا ہے اور انھیں اپنے شعر میں کام میں لاتا ہے۔"[14]

"ہر لفظ کا ایک پیکر ہوتا ہے اور یہ پیکر کئی پیکروں سے مل کر بنتا ہے۔ اس کی مختلف کیفیتوں کو اپنے حواس خمسہ کی مدد سے ہم محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ مرئی بھی ہے اور صوتی بھی ۔۔۔ لیکن اس پیچیدہ پیکر کے علاوہ لفظوں میں کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ ہر لفظ میں ایک مخصوص جوہر ہوتا ہے جو دوسرے لفظ میں نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کہ کئی الفاظ ہم معنی ہوں لیکن ہر لفظ کی ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو اس کے مرادف لفظ میں نہیں پائی جاتی۔ ہر لفظ کی اپنی ایک ذہنی اور جذباتی فضا ہوتی ہے، ہر لفظ کا ایک ذہنی پس منظر ہوتا ہے۔ ہر لفظ میں احساسات کی ایک مخصوص ہر پوشیدہ ہوتی ہے۔"[15]

"لفظوں کے معنی کرنوں کی طرح پھیلتے ہیں، کہیں کم تو کہیں زیادہ لیکن پھیلتے ہیں اور شعر میں اس پھیلاؤ سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کی دو صورتیں

ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ ایک لفظ کو مختلف شعروں میں مختلف معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے اور یہی صورت عام ہے ۔۔۔ لفظوں کے استعمال کی دوسری اور زیادہ اہم صورت ہے کہ شعر میں لفظوں کے مختلف معنوں سے کام لیا جاتا ہے کہ نہیں اور لیا جاتا ہے تو کس حد تک؟"[16]

لفظ کی اہمیت پر اس طویل بحث کی اس لیے بھی ضرورت تھی کہ الفاظ ابلاغِ خیال میں تو معاون ہوتے ہی ہیں اپنی ترتیب اور اس سے پیدا ہونے والے آہنگ کی بنیاد پر نثر اور شعر کے درمیان خط امتیاز بھی کھینچتے ہیں۔ پال ویلری نے شعر اور نثر کی زبان کو رقص و رفتار سے تشبیہ دی ہے۔[17] نثر نگار کے سامنے واضح اور متعین منزل ہوتی ہے۔ اس کی زبان خط مستقیم میں بڑھتی ہے اور ہر لفظ ایک قطعی مفہوم دیتا چلا جاتا ہے۔ جب کہ شاعر کی زبان دائرے کی شکل میں متحرک ہوتی ہے۔ وہ الفاظ کے امکانات کو کھنگالتا ہے اور ان کے زیادہ مفاہیم کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے اور ان کی ترتیب سے ایک جہانِ معانی ہویدا کرتا ہے۔ وہ لفظوں کو اس طرح برتتا ہے کہ ہر لفظ دوسرے لفظ پر اثر انداز ہوتا ہے۔ بہ قول شمس الرحمن فاروقی شعر میں استعمال ہونے والے لفظ کی مثال ایک چھوٹے سے دھماکے کی ہے، جس کی بازگشت سے دور دور تک ایسے ہی بہت سے دھماکے ہونے لگتے ہیں۔[18] فلابیر نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ہر خیال کو ادا کرنے کے لیے الفاظ اور ان کی ترتیب پہلے سے مقدر ہے۔ جب تک شاعر کی پہنچ ان الفاظ اور اس ترتیب تک نہیں ہو جاتی وہ خیال ادا نہیں ہو سکتا۔ اس قول پر یہ اعتراض کیا گیا کہ اس طرح شعر میں اندازِ بیان کی اہمیت مسترد ہوتی ہے اور مشرقی مزاج تو اس نقطۂ نظر سے اس لیے بھی مطابقت نہیں رکھتا کہ یہاں ایک ایک بات کو سو سو ڈھنگ سے کہنے میں فخر محسوس کیا گیا ہے اور اسے کمالِ فن سمجھا جاتا رہا ہے۔ لیکن اس اعتراض کو بھی یہ کہہ کر رد کیا جا سکتا ہے کہ کسی بات کو مختلف انداز سے کہنا اور بات ہے اور کسی تجربے کی پیش کش چیزے دیگر۔ بارہا یہ دیکھنے میں آیا کہ خیال کی ادائی میں کچھ کمی محسوس ہو رہی ہے، کبھی ایک آدھ لفظ کے تغیر سے یہ کمی پوری ہو گئی، کبھی محض ترتیبِ الفاظ میں ہلکی سی تبدیلی نے خلش رفع کر دی گویا تجربے کو جس طرح ادا ہونا چاہیے

وہ ترتیب میسر آگئی یا کم از کم اس ترتیب سے قریب تر ہوگئے۔ حالی نے کہا تھا کہ شاعر کو ایک ایک لفظ کی تلاش میں ستر ستر کنوئیں جھانکنا پڑتا ہے۔ اس میں اتنے اضافے کی ضرورت ہے کہ صرف تفحص الفاظ ہی نہیں، ترتیب الفاظ بھی توجہ چاہتی ہے۔ عمدہ شعر وہ ہے جس میں ہر لفظ اپنی جگہ جڑا ہوا ہو۔ لفظ میں تبدیلی ممکن ہو نہ ان کی ترتیب میں۔

شعر میں الفاظ کی ترتیب اوزان کی بھی مرہون منت ہوتی ہے لیکن اچھا شاعر اوزان کے آگے بے بس نہیں ہوتا وہ ان سے بہتر مصرف لیتا ہے۔ "وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں آپس میں ایک کھیل ہوتا ہے اور شاعر کا کام ہے کہ اس باہمی کھیل INTER PLAY سے کام لے۔ وزن کا تقاضا ہوتا ہے کہ لفظوں کی نثری ترتیب بدلے اور یہ ترتیب بدلتی ہے۔ وزن کا تقاضا فن کاری کو گویا ایک چیلنج ہے اور فن کار کو اس چیلنج سے بھاگنا نہیں چاہیے، اس کا کام یہ ہے ___ اور یہی اس کے فن کا تقاضا ہے کہ وہ وزن اور لفظوں کی ترتیب میں جو مخاصمت ہے اسے دور کرے، مخاصمت کو ایک کھیل، دل چسپ کھیل بنا دے اور وزن سے سہارا لے کر نثری ترتیب سے زیادہ اچھی، زیادہ معنی خیز ترتیب لفظوں میں پیدا کرے۔" ۱۹

وزن کا یہ معنی خیز مصرف تسلیم! لیکن ایک بنیادی سوال رہ جاتا ہے۔ کیا شعر کے لیے وزن ضروری ہے؟ مغرب میں اس سوال نے دو نقاط نظر کو فروغ دیا۔ ایک کی رو سے عروضی پابندیوں سے سرمو انحراف فن کا سقم ٹھہرا۔ دوسرے کے نزدیک وزن شعر کے لیے ضروری نہیں۔ چنانچہ رومانی شعرا نے طے شدہ اوزان سے ہٹ کر بھی شاعری کی۔ مغرب سے یہ خیال اردو میں درآمد ہوا۔ اور حالی نے شعر کے لیے وزن کو غیر ضروری قرار دیتے ہوئے لکھا کہ جس طرح انگریزوں کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لیے نہیں بلکہ ورس کے لیے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہیے" ۲۰

انھوں نے یہ بھی تسلیم کیا کہ وزن سے شعر کے حسن اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ خود کلیم صاحب اس نقطۂ نظر کے موئید ہیں کہ: "شعر میں وزن کی زیادہ اہمیت نہیں ہے، جو چیز اہم ہے وہ لفظوں کا موج خرام ہے ... وہ ہمیشہ بدلتا ہوا متحرک نظام ہے جو ہمیشہ نئے نئے ڈھنگ سے حسن خرام کے نئے نئے جلوے دکھاتا رہتا ہے ..... بہت ممکن

ہے کہ دو شعروں، دو نظموں میں وزن ایک ہو لیکن آہنگ مختلف ہوتا ہے اور ہو سکتا ہے۔ لفظوں کا رقص مختلف ہوتا ہے ۔۔ وزن ایک ہوتے ہوئے بھی اثر جدا جدا ہوتا ہے کیوں کہ آہنگ مختلف ہے، لفظوں کی حرکت مختلف ہے۔" ۲۱

شعر میں لفظوں کا یہ آہنگ وزن سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ سچ پوچھیے تو وزن بھی آہنگ ہی کی تلاش کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ کسی نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ: وزن کی مشینی حیثیت یہ ہے کہ ایک لفظ کا آہنگ دوسرے لفظ کے آہنگ کی تکمیل کرتا ہے۔" ۲۲

آہنگ کے بعد شعر میں جس چیز پر نگاہ ٹھہرتی ہے اسے لہجے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کا ایک اپنا لہجہ ہوتا ہے جس کی تہہ میں اس کی شخصیت کارفرما ہوتی ہے۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا کہ مختلف تجربات کے بیان میں ایک ہی شاعر مختلف لہجے اختیار کرتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس کا سبب یہ بتایا ہے کہ :

"شعر میں جن تجربوں کا بیان ہوتا ہے اُن کی جذباتی سطح بدلتی رہتی ہے اور اس تبدیلی کا اثر لہجے میں بھی نمایاں ہوتا رہتا ہے۔ کبھی لہجہ بلند ہوتا ہے تو کبھی دھیما ہو جاتا ہے۔ کبھی بات آہستہ آہستہ ہوتی ہے تو کبھی لہجہ میں تیزی آجاتی ہے۔ کبھی نرمی ہوتی ہے تو کبھی کرختگی، کبھی شیرینی ہوتی ہے تو کبھی تیکھا پن۔" ۲۳

خلاصہ کلام یہ کہ کلیم الدین احمد شاعری کو "انسان کی اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا آئینہ، انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب و تمدن کے سر کا تاج" مانتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ جملہ فنونِ لطیفہ سے بہتر ہے۔ شاعر کو وہ زبردست قوتِ متخیلہ اور قوتِ حسّہ کا مالک اور شاعری کو اچھے اور بیش قیمت تجربوں کا حسین، مکمل اور موزوں بیان تسلیم کرتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی بتایا کہ تجربے اچھے اور برے، کم قیمت اور بیش قیمت ہر طرح کے ہوتے ہیں۔ شاعر صرف اپنے تجربات کی ترجمانی نہیں کرتا، سارے انسانی جذبات و خیالات اس کے لیے خام مواد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اس خام مواد کو نئی شکل بخشتا ہے۔ خیالات محض اور شاعرانہ خیالات، جذبات محض اور شاعرانہ جذبات میں فرق ہوتا ہے۔ شاعر جب تجربے کو

آخری شکل دے چکتا ہے تو شعر وجود میں آتا ہے اس لیے شعر ہی تجربہ ہے۔" یہ تجربہ اگر خیال ہے تو اس میں نیا پن، باریکی، گہرائی، پیچیدگی لازمی شرطیں ہیں۔ اگر یہ چیزیں ہیں تو اس تجربے سے ذہنی بصیرت میں اضافہ ہوتا ہے اور ذہنی انبساط حاصل ہوتا ہے ورنہ نہیں۔ اگر خیال معمولی قسم کا ہے، پیش پا افتادہ ہے، شعرا کی عام ملکیت میں سے ہے، اس میں کوئی بات نہیں ہو پائی ہے تو اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اگر کسی ذہنی نقش میں (وہ تشبیہ استعارے کے روپ میں ہو یا آزاد ہو) نئی بات پیدا کی گئی ہو، اس سے نیا کام لیا گیا ہو، اس کے ذریعہ کوئی نئی بات کہی گئی ہو یا پرانی باتوں سے نئی بات نکالی گئی ہو، اگر اس میں احساس کی تیزی نے جان ڈال دی ہو، یا وہ نقش نیا ہو جس کا شمار عام ملکیت میں نہ ہو۔ ان صورتوں میں سے کوئی صورت ہو تو وہ نقش کامیاب ہے ورنہ نہیں..... اگر تجربہ کوئی احساس یا جذبہ ہے تو ..... اس میں خلوص ہو، اصلیت ہو، سچائی ہو، تازگی ہو، باریکی ہو، لطافت یا تیزی ہو، شدت یا گہرائی ہو، پیچیدگی ہو یعنی مختلف اثرات، احساسات اور جذبات کو ملا کر ایک نیا پیٹرن بنایا گیا ہو۔" ۲۴

کلیم صاحب نے تجربات کے اظہار یعنی تکنیک میں نقوش، الفاظ اور وزن یا آہنگ کی نشان دہی کی۔ نقوش کو شاعری کا لازمی جز قرار دیا۔ الفاظ کی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے لکھا کہ لفظوں کے مختلف معانی و مفاہیم سے آگہی اور ان کی مناسب ترتیب سے شعر کو کثیر المعانی بنایا جا سکتا ہے اور یہی شاعر کی کامیابی ہے۔ وزن کے بارے میں ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ اس کی کچھ زیادہ اہمیت نہیں، اصل چیز آہنگ ہے جو لفظوں کے موج خرام سے پیدا ہوتا ہے۔ انھوں نے لہجے کی اہمیت پر زور دیا اور بتایا کہ ہر شاعر کا مخصوص لہجہ ہوتا ہے اور مختلف جذبات و خیالات کی مناسبت سے بھی لہجے کا اتار چڑھاؤ، تیزی و تندی سامنے آتی ہے۔

شاعری کے بارے میں یہ تصورات اہم ہیں اور جس شرح و بسط کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں اس کی اہمیت بھی مسلم ہے۔ حالی کے بعد یہ دوسری قابل ذکر کوشش ہے اور اوّل الذکر سے زیادہ وقیع اور فکر انگیز بھی۔

حواشی

۱۔ کلیم الدین احمد: ادبی تنقید کے اصول۔ ص ص ۲۵-۲۸۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۳ء

۲۔ PREFACE TO LYRICAL BALLADS P. XIV

۳۔ شبلی نعمانی: شعر العجم۔ جلد چہارم۔ ص ۲۷۱

۴۔ اردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ اول۔ ص ۴۳۔ پٹنہ، بک امپوریم۔ ۱۹۸۵ء

۵۔ ادبی تنقید کے اصول۔ ص ۲۸

۶۔ اردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ دوم۔ ص ۲۸۳۔ پٹنہ، ایوانِ اردو۔ ۱۹۷۷ء

۷۔ عملی تنقید۔ ص ص ۳۵-۳۸۔ حیدرآباد کتاب گھر۔ ب۔ت

۸۔ C.K. OGDEN AND I.A. RICHARDS: MEANING OF MEANING Page-145

۹۔ قدیم مغربی تنقید۔ ص ۵۷۔ لکھنؤ اتر پردیش اردو اکادمی۔ ۱۹۸۳ء

۱۰۔ عملی تنقید۔ ص ۱۳۸

۱۱۔ ایضاً۔ ص ص ۱۶۵-۱۶۸

۱۲۔ PAUL VALERY: THE ART OF POETRY Page-70

۱۳۔ شمس الرحمن فاروقی: شعر کا ابلاغ: مشمولہ لفظ و معنی۔ ص ص ۱۰۲-۱۰۵
الٰہ آباد۔ شب خون کتاب گھر۔ ۱۹۶۸ء

۱۴۔ عملی تنقید۔ ص ص ۱۷۷-۱۷۹

۱۵۔ حالی: مقدمہ شعر و شاعری۔ ص ۱۰۷۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ ۱۹۸۵ء

۱۶۔ عملی تنقید۔ ص ۱۸۵

۱۷۔ شمس الرحمن فاروقی: عروض آہنگ اور بیان۔ ص ۱۶۔ لکھنؤ، کتاب نگر۔ ۱۹۷۷ء

۱۸۔ عملی تنقید ص ص ۱۸۸-۱۸۹

۱۹۔ ایضاً۔ ص ص ۲۸-۲۹

۲۰؎ اردو شاعری پر ایک نظر۔ حصّہ دوم۔ ص ۴۳۴

۲۱؎ ایضاً۔ حصّہ اوّل۔ ص ۷۴

۲۲؎ ایضاً ص ۳۱

۲۳؎ ایضاً۔ ص ص ۳۳۔ ۳۴

۲۴؎ احمد صدیق مجنوں گورکھپوری : تاریخ جمالیات۔ ص ۹۴۔ علی گڑھ، انجمن ترقی اردو۔ ۱۹۵۹ء

وارث علوی

منٹو کا تنقیدی شعور

منٹو نقاد نہیں تھا لیکن بطور فنکار کے اس نے ادب اور اس کے فنکشن کے متعلق بہت کچھ لکھا ہے۔ اس کے خیالات ہیں اپنے فن سے واقف ایک کاریگر کی واقفیت اور خود اعتمادی ہے۔ منٹو ایک بڑا فنکار تھا۔ اس نے افسانہ کو کڑی حقیقت نگاری کا سبق سکھایا۔ اس نے اردو افسانہ کو ایک نئی سمت عطا کی۔ اسے تکنک کے نئے تجربات سے روشناس کرایا' اس کے افسانوں سے بڑے ہنگامے برپا ہوئے، مقدمے چلے اور مباحث چھڑے۔ ان ہنگاموں کا منٹو خاموش تماشائی نہیں تھا۔ وہ سب کچھ دیکھتا تھا' سنتا تھا اور سوچتا تھا۔ اس کے سوچ کی اہمیت ہے' نہ صرف اس کے افسانوں کی مناسبت سے' بلکہ ادب کے فنکشن اور ادب کے مختلف میلانات اور رجحانات کی مناسبت سے بھی۔ منٹو کی فنکارانہ شخصیت کی تفہیم کے لیے ضروری ہے کہ اس کے ادبی اور تنقیدی شعور کو بھی نظر میں رکھا جائے۔

منٹو کی ادبی زندگی کا آغاز تراجم سے ہوا۔ چنانچہ اس کی ابتدائی ناقدانہ نگارشات بھی وکٹر ہیوگو کی سرگذشتِ اسلام کا دیباچہ، گورکی کے افسانوں کا دیباچہ جو کافی اضافہ کے ساتھ اس کے مضامین میں شامل ہے اور ہمایوں کے روسی نمبر میں روسی ادیبوں پر قدرے طویل اور پشکن پر مختصر تعارفی مضمون شامل ہے۔ ان نگارشات کی اہمیت اب تاریخی رہ گئی ہے البتہ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ادب کے ایک پرشوق قاری کے بطون میں ایک مصنف کیسے

تشکیل پا رہا ہے۔ اِن مضامین کا انداز بڑی حد تک تاریخی، سوانحی اور تعارفی ہے۔ مغرب کے مصنفین پر لکھے گئے ہمارے اکثر مضامین کی طرح منٹو کے یہ مضامین بھی عالمانہ کم اور صحافیانہ زیادہ ہیں۔ عالمانہ مضمون فنکار کے کارناموں کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کے کلیدی تصورات اور بنیادی تخلیقی رویوں کو بھی موضوعِ بحث بناتا ہے اور اس سبب سے ہمیشہ سرچشمۂ بصیرت رہتا ہے۔ منٹو کی عمر دیکھتے ہوئے ایسی عالمانہ گہرائی اور گیرائی کی توقع اس سے عبث ہے۔

منٹو کے تنقیدی شعور کی جھلکیوں کا دوسرا ماخذ وہ خطوط ہیں جو اس نے ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۸ء تک احمد ندیم قاسمی کو لکھے۔ یہ خطوط اس کی ادبی زندگی کے تشکیلی دور کی یادگار ہیں۔ لہٰذا ادب کے متعلق اس کے خیالات میں بے تکلفی اور بے ساختہ پن ہے وہ کٹر پن اور کھٹور پن نہیں جو خود ساختہ عقائد کے جڑ پکڑ لینے کا نتیجہ ہوتا ہے، نہ ہی وہ خود رائی اور انانیت ہے جو فنکارانہ انانیت کی زائیدہ ہوتی ہے۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ منٹو کے خیالات میں اٹکل، نرگسیت تضاد اور شتر گربگی نہیں۔ اِن خطوط میں افسانے اور فلمی کہانی کے متعلق جو خیالات ملتے ہیں ان کا تعلق چند عملی ضرورتوں سے ہے۔ فلمی سکرپٹ رائٹنگ کے متعلق اس کے جو سجھاؤ ہیں ان سے نہ صرف مختصر افسانے کی تکنک کے متعلق بلکہ خود منٹو کے تخلیقی طریقۂ کار کے متعلق گُر کی باتیں جاننے کو ملتی ہیں مثلاً ایک خط میں وہ لکھتا ہے:

> "اسٹوری لکھتے وقت یہ امر ضرور پیشِ نظر رکھیے گا کہ جو کچھ آپ کہنا چاہیں وہ آپ اپنے کیرکٹروں کے ذریعہ ESTABLISH کراتے چلے جائیں مثلاً اگر آپ لکھتے ہیں "فضل بڑا ظالم تھا" تو یہ چیز اسکرین پر دکھانے کے لیے ایک INSIDENT کی ضرورت ہے۔ فقط ڈائیلاگ سے کام نہیں چل سکتا۔"

ویسے تو منٹو سامنے کی بات بتا رہا ہے لیکن اکثر تو لوگوں کو سامنے کی چیزیں ہی نظر نہیں آتیں۔ مِس حیدر کے "چائے کے باغ" اور "شیشے کے گھر" کے بہت سے افسانوں پر مجھے اعتراض ہی یہ ہے کہ وہ باتونی عورتوں کے شوخ اور چلبلے مکالمات کے ذریعہ ان واقعات اور کرداروں کا نقش ابھارنا چاہتی ہیں جو صرف جزرس واقعہ نگاری کے ذریعہ ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ حقیقت

یہ ہے کہ نفسیاتی اور ڈرامائی طور پر اثر انگیز واقعہ کی ایجاد اور بیان ہی فنکارانہ تخیل کی کسوٹی رہی ہے۔ کم تر لکھنے والے یا تو لکھیں گے کہ فضل ظالم تھا یا پھر اس کے ظلم کا ایسا بیان کریں گے کہ افسانہ میلو ڈراما بن جائے۔ ظالم یہ حقیقت پسند افسانہ کا کردار نہیں بلکہ سنسنی خیز ڈرامے کا ولین بن جائے۔ یا پھر ظلم اور مظلوم کا بیان مصورِ غم کی رقت انگیزی کے ساتھ ہو کہ ہم پناہ مانگ اٹھیں۔ واقعہ کی ایجاد میں فنکارانہ تخیل کی کارفرمائی دیکھنی ہو تو راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "گرہن" کا وہ واقعہ یاد کیجیے جب رسیا لاجواب ہو جاتا ہے اور ہولی کے رخسار پر اس کی انگلیوں کے نشانات ابھر آتے ہیں۔

ان خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ منٹو کو اس بات کا شروع ہی سے احساس تھا کہ جذباتیت اور اسراف افسانے کے لیے کتنے مضر ہیں۔ ایک جگہ وہ ندیم کو لکھتا ہے:

> "آپ کا افسانہ میں نے پڑھا۔ میری بے لوث رائے یہ ہے کہ آپ بقدرِ کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے۔ آپ کا دماغ اسراف کا زیادہ قائل ہے۔ ایک چھوٹے سے افسانے میں آپ نے سینکڑوں چیزیں کر ڈالی ہیں حالانکہ کسی دوسری جگہ کام آ سکتی تھیں۔ آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اس بچے کے مانند نظر آئے جو سنیما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اٹھتا ہے۔"

ان خطوط میں منٹو اپنے بہت سے افسانوں کا ذکر کرتا ہے جو اُن دنوں تازہ لکھے گئے تھے اور اشاعت پذیر ہونے کے بعد اُن میں سے زیادہ تر بدنام ہوئے۔ یہ بدنام افسانے بھی منٹو نے بہت سہجتا سے لکھے۔ خطوط میں کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ انھیں لکھتے وقت وہ بہت خود آگاہ تھا یا بڑا اجتہاد کر رہا تھا یا اس افسانے کے ناخن سے بوڑھے سماج کا پلستر اکھڑ جائے گا یا افسانہ ایسی چنگاری ثابت ہوگا جو بے حس خمیر کی بھس میں آگ لگا دے گا۔ ان خطوط میں نہ تو ایوان گارد کی سرکشی ہے نہ ان کا پندار نہ ہم چو ما دیگرے نیست والی انانیت۔ بے شک منٹو بڑا ہنگامہ خیز فنکار تھا لیکن ہنگامے پیدا کرنا کبھی اس کا مقصد نہیں رہا۔ اس کا اندازہ افسانوں کے متعلق ذیل کے بیانات سے ہوگا جو بتاتے ہیں کہ اسے ان افسانوں کے غیر معمولی یا لامرکز یا چونکانے

والے ہونے کا کوئی احساس نہیں تھا۔

"میں بہت خوش ہوں کہ آپ کو "ہتک" پسند آیا۔ مجھے خود یہ افسانہ پسند ہے۔ میں ایسے بہت سے افسانے لکھ سکتا ہوں۔"

"میں نے ایک افسانہ "خوشیا" کے عنوان سے لکھ کر بیدی صاحب کو بھیجا ہے۔ دیکھیے چھاپتے ہیں یا نہیں۔ یہ بھی قابلِ غور ہے۔"

"خوشیا کو آپ نے پسند کیا۔ "دس روپے" بھی آپ پسند کریں گے جو کہ ساقی کے سالنامہ میں چھپ رہا ہے۔"

"اگر ہو سکے تو ساقی کے سالنامے میں "پھاہا" اور ادبِ لطیف کے سالنامے میں "ٹیڑھی لکیر" ضرور پڑھیے گا۔"

"الّو کا پٹھا آپ نے پڑھا۔ جون کے ساقی میں "ترقی پسند" ضرور پڑھیے گا۔ آپ کو لطف آئے گا۔"

"ایک اور افسانہ "بانجھ" کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس میں محبت پر بحث کی ہے۔ ایک خاص کیریکٹر پیش کیا ہے جس کو آپ پسند کریں گے۔"

"موم بتی کے آنسو آپ نے پسند کیا۔ شکریہ۔ مجھے معلوم تھا کہ آپ اسے پسند کریں گے۔ میں نے اس کو لکھتے وقت انتہائی کوشش کی تھی کہ کوئی لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔"

یہ آخری بیان اس بات کا ثبوت ہے کہ منٹو کو بہت شروع سے افسانے کے لیے لفظوں کی کفایت شعاری کا شعور تھا۔

اب میں آپ کی توجہ ایک ایسے مضمون کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں جو عموماً نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ کیونکہ یہ مضمون اس وقت کی ایک مشہور فلم "زندگی" پر تبصرہ ہے۔ اس مضمون میں منٹو کا شوخ اور کٹیلا اسلوب سان پر چڑھا ہوا ہے اور اس میں فن اور زندگی دونوں کے متعلق منٹو کے چند بنیادی رویّوں کا اظہار ہوا ہے۔ مضمون کا آغاز منٹو ایک نثری نظم سے کرتا ہے اور پھر اس نظم کی تعریف میں وہ یوں رطب اللسان ہوتا ہے۔

"اوزان کی قید سے آزاد یہ منثور نظم دیہاتوں میں چلنے والی ہوا کے مانند ہلکی پھلکی اور معطر ہے۔ اس میں زندگی ہے اور زندگی کے اندر حرکت ہے۔ ایک لطیف حرکت، ایک پیارا ارتعاش ہے۔ ایسا ارتعاش جو کنواری لڑکیوں کے جسم پر طاری ہوا کرتا ہے۔"

منٹو لکھتا ہے۔ "اس نظم پر اسی طرح اور بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ نظم منثور محض دماغی عیاشی ہے۔ لکھتے وقت اس کے مصنف کے پیشِ نظر صرف یہ بات تھی کہ لفظ خوبصورت ہوں اور ان کی ترتیب بھی سندر ہو مگر مطلب کچھ نہ ہو۔"

اب منٹو بتاتا ہے کہ اس نظم کا مصنف وہ خود ہے۔ منٹو لکھتا ہے کہ یورپ کا قاری جو بوجھل افکار سے تنگ آچکا تھا ایسی نظموں کا دلدادہ ہوگیا۔ ہندوستان نے اس کی نقل کی۔ فلم "زندگی" بھی اسی قسم کے ادبِ لطیف کا ایک ٹکڑا ہے۔

منٹو اس فلم کے تجربہ کو تیز و تند شراب نہیں بلکہ شکنجبین کا شربت قرار دیتا ہے "کھٹا میٹھا شربت اگر اس میں کافی برف ڈالی گئی ہو بدذائقہ نہیں ہوتا۔"

اس تنقید کی زد میں ادبِ لطیف کی تمام شعریت، سریت، انفعالی رومانیت، یاس پسندی، افسردگی اور جذباتیت آگئی ہے۔ یہاں وہ جذباتیت بھی تنقید کی دھار پر ہے جو ادب کے تمام منصورانِ غم کے یہاں بقول منٹو ہی کے زندگی کو گھٹنے ٹیک کر موت کے دامن سے آنسو پونچھنے پر مجبور کرتی ہے۔ منٹو کہتا ہے:

"میں مانتا ہوں کہ زندگی کا انجام موت ہے۔ لیکن موت میں بھی تو زندگی ہے۔ موت مردہ تو نہیں ہوتی۔ وہ موت جو زندگی کو کھردرے ہاتھوں میں مسل دیتی ہے جو رگِ حیات کو دبا کر اس کا پھڑکنا بند کر دیتی ہے، کیسے بے جان ہو سکتی ہے۔"

ان جملوں میں اقبال کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔

ہوا جب اسے سامنا موت کا — کٹھن تھا بڑا تھامنا موت کا

اُتر کر جہانِ مکافات میں — رہی زندگی موت کی گھات میں

بات دراصل یہ ہے کہ جذباتی لکھنے والا اپنے مجبور اور معذور کرداروں کو اتنے دُکھ دیتا

ہے کہ خود نفسیاتی طور پر سادیت پسند نظر آنے لگتا ہے۔ پھر اُن کا دُکھ دیکھ کر اُس کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں اور وہ ایک اذیت ناک کیف سے لبریز ہو جاتا ہے۔ اس طرح سادیت اور مساکیت ایک ہی سکّہ کے دو رخ بن جاتے ہیں۔ جذباتی افسانہ نگار اپنے مجبور کردار کو مجبور ہی رکھتا ہے کیونکہ دکھ سے نجات پانے کی کوشش، کردار کا عمل، اس کا ارادہ، اس کی جرأت اور بغاوت اور بالآخر اس کی ناکامی افسانہ کو المیہ کے دائرے میں لے جاتی ہے اور ان بلبلے رقت پسند لکھنے والوں میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ وہ زندگی کے المیہ سے آنکھیں چار کریں۔ پتھرائی آنکھوں سے بدھ کی کرونا اور مسیح کی دردمندی سے المیہ کو دیکھنے والا ذہن دوسرا ہی ہوتا ہے۔ ایک کھرا حقیقت نگار اس معنی میں کبھی قنوطی، یاس پرست، مردم بیزار اور حیات کش نہیں ہوتا۔ وہ کوئی نہ کوئی کھڑکی کھلی رکھتا ہے تاکہ زندگی سانس لیتی رہے، حرکت کرتی رہے۔ منٹو سوال پوچھتا ہے کہ فلم زندگی میں رتن لال (سہگل) اتنی اچھی آواز کے باوجود فلم میں بیکار کیوں رہتا ہے؟ وہ لکھتا ہے "سارا فلم دیکھ کر مجھے ایسا محسوس ہوا کہ وہ بیکار رہنا چاہتا تھا۔ اسے زبردستی افسانہ نگار نے بیکار رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی کا کنواں افسانہ نگار نے بہت ہی محدود کر دیا ہے۔ زندگی ایک تنگ نالہ نہیں چوڑا سمندر ہے جس میں بڑے بڑے جہاز بھی چلتے ہیں اور چھوٹی چھوٹی کشتیاں بھی۔ مگر اس فلم میں تو رتن لال اور شریمتی ہیروئن اپنی کشتیوں کو اُلٹ کر پیندوں میں سوراخ بناتے رہے ہیں۔"

رومانی خود اذیتی، خود ترحمی اور خود بربادی کا بیان منٹو نے کیسے بلیغ استعارے میں کیا ہے۔ آگے چل کر منٹو رتن لال اور شریمتی ہیروئن کے تعلقات کو اپنے سفاک تجزیہ کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ ایک ایسی بات کہتا ہے جس کا گیان اگر اردو کے نقادوں کو ہوتا تو وہ منٹو کو بہتر طور پر سمجھ سکتے۔ وہ لکھتا ہے :

> "جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان کا پریم محض جنسی تھا۔ اور سچ پوچھئے تو فی زمانہ مرد اور عورت کا پریم ہوتا ہی جنسی ہے۔ اگر ان دونوں کا پریم جنسی دائرے سے باہر ہوتا تو مجھے یقین تھا کہ رتن لال کچھ کرتا۔ گانے کے علاوہ وہ تنازع البقاء میں حصہ لینے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا۔ اس لیے کہ محبت

فالج کی قسم کی بیماری نہیں ہو سکتی۔"

منٹو نے کیسی سامنے کی لیکن بصیرت افروز بات کہی ہے کہ فی زمانہ عورت مرد کا پریم ہوتا ہی جنسی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اول تو ہمارا زمانہ جنس زدہ ہے۔ پھر مرد اور عورت کے درمیان فاصلے گھٹ گئے اور وہ رکاوٹیں دُور ہو گئیں جو رومانی محبت کرنے والوں کو ایک دوسرے سے ملنے نہیں دیتی تھیں۔ محبت کے جذبے کو پروان چڑھانے کے لیے ہجر کی لذتِ تڑپ ضروری ہے۔ منٹو جب جنسی محبت کہتا ہے تو وہ محبت کے جذبے سے انکار نہیں کرتا۔ لیکن یہ محبت رومانی محبت افلاطونی محبت اور عشق کے عظیم جذبے سے مختلف چیز ہے۔ ہم نے ان مسائل پر غور نہیں کیا لیکن منٹو نے کیا تھا اسی لیے وہ شوشو اور بانجھ جیسے افسانے لکھ سکا تھا۔

اب منٹو اپنے بنیادی سوال کی طرف آتا ہے۔ اگر یہ جنسی محبت تھی تو دونوں کے جنسی ملاپ میں رکاوٹ کیا تھی۔ وہ لکھتا ہے:

> "اس افسانے میں یہ جنسی سوال صرف دو افراد سے متعلق ہے۔ وہ جو چاہے کرتے۔ ان کے اعمال کا سماج کی چوڑی چھاتی پر کیا بوجھ پڑ سکتا تھا۔ کیا شرابی شوہروں کی دھتکاری ہوئی بیویاں غیر مردوں کی آغوش میں نہیں چلی جاتیں۔ ان کے ایسا کرنے سے زندگی کی رفتار میں کوئی فرق نہیں آتا۔ سماج کے چہرے کا رنگ ان کے اس فعل سے نہیں بدلتا۔ دنیا میں کوئی بھونچال نہیں آتا۔ کوئی قیامت برپا نہیں ہوتی۔"

جن باتوں پر پہلے بھونچال آیا کرتے تھے اور قیامتیں برپا ہوتی تھیں' وہ نئے زمانے کی روزمرہ زندگی کی باتیں بن گئیں۔ انھیں ایک فاصلے' معروضیت سے چکرائے اور گھبرائے بغیر' دردمندی اور شگفتگی سے دیکھنے میں ایک حقیقت پسند افسانہ نگار کی آزمائش رہی ہے۔ افسانہ نگار کا جذباتی طور پر واقعات میں ملوث ہو جانا ایک ایسی شخصیت کی غمازی کرتا ہے۔ جو اپنی ذات کو پوری انسانیت کا پیمانہ بناتی ہے اور زندگی کے ناگوار تجربات کے لیے خود کو ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ ایسی شخصیت سے گریز میں ہی فن کی نجات رہی ہے اور یہ بات منٹو اچھی طرح جانتا تھا۔ اپنے مضمون "ہندوستانی صنعتِ فلم سازی" میں جو ایک بہت ہی اچھا

مضمون ہے 'منٹو نے وِلن کے کردار پر ایسی دلچسپ بحث کی ہے جو اردو تنقید میں کہیں نظر نہیں آتی۔ اس بحث کے دوران وہ لکھتا ہے:

"اگر ان کا (افسانہ نگاروں کا) کوئی کیریکٹر بُرا کام کرے تو وہ سمجھتے ہیں کہ خود ان سے کوئی بری حرکت سرزد ہو گئی ہے۔ چنانچہ ہم ان کے افسانوں سے محسوس کرتے ہیں کہ انھوں نے اسے چھپانے کی کوشش بھی کی تھی۔ اسی طرح اگر ان کے کسی کیریکٹر سے کوئی اچھا کام ہو جائے تو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ خود انھوں نے کوئی اچھا کام کیا ہے چنانچہ ان کی مسرت ہمیں ان کے کیریکٹر کے چہرے پر نظر آ سکتی ہے۔ اس قسم کا بچپن، اس قسم کی سستی جذباتی کیفیت اعلیٰ درجے کے ادب میں نہیں آنا چاہیے۔"

منٹو اپنے ایک خط میں لکھتا ہے:

"زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے نہ کہ وہ جیسی تھی یا جیسی ہو گی اور جیسی ہونی چاہیے۔"

یہ الفاظ حقیقت پسند فنکار کے تخلیقی رویہ کی موزوں ترین ترجمانی کرتے ہیں۔ زندگی جیسی کہ وہ ہے اسے ٹھہری نظروں سے دیکھنے کا سلیقہ اتنا عام نہیں ہے جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں۔ اکثر فنکار گھبرا کر زندگی جیسی تھی میں پناہ لیتے ہیں اور تاریخ، ماضی پرستی، بچپن اور نوسٹالجیا کی خنک چھاؤں میں راحت پاتے ہیں۔ کچھ اور ہیں جو زندگی جیسے ہو گی کے حسین تصور میں گم ہو جاتے ہیں اور یوٹوپین لٹریچر پیدا کرتے ہیں۔ اور وہ لوگ جن کا سروکار زندگی جیسے ہونی چاہیے سے ہے وہ آدرش وادی ادب پیش کرتے ہیں۔ نوسٹالجیا، یوٹوپیا اور آئیڈیالزم یہ سب رومانی حیثیت ہی کے شاخسانے ہیں اور ایک حقیقت پسند فنکار کی کوشش ان کی ترغیبات سے بچنے کی رہتی ہے۔ اسی لیے بھیگی آنکھوں کی بجائے اس کی پتھریلی آنکھوں کا ذکر ہوتا ہے۔ وہ سنگ دل نہیں لیکن سنگین ہوتا ہے جو پلپلے پن کی ضد ہے۔ اس کی سنگینی میں جو مرمریں ملائمت اور خنکی ہوتی ہے وہ اس کے احساس کی لطافت، دردمندی اور ہیومنزم کی نمائندہ ہوتی ہے۔ یہ نظر پیدا ہو جائے تو انسانی تماشا پھر بہت دلچسپ

رنگا رنگ اور بہ یک وقت دلفریب و ہولناک نظر آنے لگتا ہے، اس پہاڑی کھائی کی مانند جسے ایک ہچکتی شاخ کا سہارا لے کر دیکھا جائے۔ یہ ہچکتی شاخ فنکارانہ تخیل ہے جو جتنا تعصبات و تحفظات، نظریوں اور عقائد سے غیر ابر آلود ہوگا اتنا ہی شفاف دھوپ کی مانند زندگی کی گل پوش وادیوں کے نظارے کو حسن و معنویت بخشے گا۔

چنانچہ معروضیت کے حصول کے لیے منٹو کے یہاں شخصیت سے گریز کی کوشش شروع ہی سے نظر آتی ہے۔ منٹو کے یہاں فنکارانہ ایگو کی شکست لیکن شخصی انا کا احساس شروع سے موجود ہے۔ ادبِ جدید کے عنوان سے اس نے جو تقریر جوگیشوری کالج بمبئی میں کی تھی اس میں وہ کہتا ہے:

"جب میں ٹرین میں بیٹھا بیٹھا اپنا نیا خریدا ہوا قیمتی پن نکالتا ہوں، صرف اس غرض سے کہ لوگ دیکھیں تو مجھے اپنا مفلد پن بہت دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔"

اگر خود نمائی کی تسکین ہی مقصد ہے تو اس کے لیے جمال پرست، رومانی، آدرش وادی یا پیغمبرانہ شخصیت کا پوز ہی کیوں اختیار کیا جائے۔ یہ تسکین تو فاؤنٹن پن کی نمائش سے بھی مل جاتی ہے۔ یہ اردو ادب میں بالکل نئی آواز تھی۔ اقبال کے جلال اور ادبِ لطیف کے جمال سے الگ فنکارانہ پندار کی شکست کی صدا جو رومانی افسردگی کی بجائے خود پر ہنسنے کا سلیقہ رکھتی تھی دراصل حقیقت نگاری اپنے ساتھ اسفل، نچلی اور عام زندگی کی ترجمانی کی ایسی ذمہ داری لائی کہ زندگی کے کڑوے کسیلے تجربات سے سروکار رکھنے والے ادیب کے لیے احساس کی نزاکت اور فکر و دانش کی تمکنت پر مبنی فنکارانہ شخصیت کے وقار کو قائم رکھنا مشکل ہو گیا۔ اسے اپنے معمولی پن اور عام حیثیت سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑا۔ محولہ بالا مضمون میں منٹو لکھتا ہے:

"چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے

پر دستک دینے آیا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹتی ہوئی نیندیں منجمد ہوگئی ہیں، میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑا پن اس کی گالیاں، یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں اُن کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔"

دیکھیے، منٹو کیسی ٹھیٹ اردو میں کہتا ہے اس کی غلاظت، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں۔ بھاتی ہیں کی معنویت کو سمجھنے کے لیے آڈن کی یہ بات غور سے سنئے۔ نئے لکھنے والے آڈن سے جب رہبری کی خواہش کرتے تو وہ انھیں ایک سرجن کا قصہ سناتا۔ "ایک طالب علم ایک سرجن کے پاس گیا اور اس سے کہا کہ وہ بھی سرجن بننا چاہتا ہے۔ سرجن نے اس سے کہا کہ اگر گوشت کو نشتر سے چیرنے میں تمھیں لطف آتا ہے تو تم یقیناً سرجن بن سکو گے۔" ظاہر ہے گوشت میں نشتر پروتے اور طوائف پر قلم اٹھاتے وقت ہاتھ کانپتا ہے، طبیعت مکدر ہوتی ہے، نچی ہوئی مرغی جیسی کھال کو دیکھ کر ابکائیاں آتی ہیں تو وہ سرجن اور فنکار نہیں بن سکتا۔ اسے COSMETICS بنانے چاہئیں یا صنوبر کے سایوں میں بیٹھ کر ادبِ لطیف لکھنا چاہیے۔ طوائف جیسی ہے ویسی منٹو کو بھاتی ہے۔ اس پر لکھنے کے لیے منٹو کو اسے مریم اور سیتا کہہ کر IDEALIZE کرنا نہیں پڑتا افسانہ کی ناک پر رومال رکھ کر غلاظت کی پردہ پوشی نہیں کرنی پڑتی۔ یہی سبب ہے کہ منٹو طوائف کو جیسی ہے ویسی دیکھ سکا ہے۔ اور جو کچھ وہ دیکھتا ہے وہ بہت معمولی ہے۔ یہ کہ طوائف ایک عورت ہے۔ وہ عورت جو ایک ماں ہے (فوبھا بائی) ایک ادھیڑ عورت ہے (ہتک) ایک الھڑ لڑکی ہے (دس روپے) ایک بے شرم ویشیا ہے (خوشیا) ایک اداس تنہا وجود ہے (کالی شلوار)۔ یہ اور ایسے بیسیوں روپ ہیں طوائف کے، عورت کے، مرد کے، محبت اور نفرت کے، تشدد اور ہلاکت کے، جن کی پیش کش کے لیے قلم سے نشتر کا کام لینا پڑتا ہے۔ یہ آدمی کے اصلی روپ ہیں۔ محنت کش اور شریف اور پتی ورتا تو محض سماجی مکھوٹا ہے۔ حقیقت نگاری دکھاوے اور اصلیت کے فرق کو بے نقاب کرتی ہے۔ وہ چہرہ جو سب کے دکھانے کے لیے ہے اس کے پیچھے اصلی چہرہ تلاش کرتی ہے۔ انسان اپنی فطرت میں کیا ہے۔ اچھائیوں کے حیاتیاتی سرچشمے

کون سے ہیں ۔ ایروز اور تمدن، زندگی اور موت، تخلیق اور تشدد کے تصادم کی حقیقت کیا ہے۔ معصومیت کا حسن، خیر کا طربیہ اور شر کا رزمیہ کیا ہوتا ہے۔ جنس کا حسن، بدصورتی اور پرورژن، جنس کی تخلیق اور تباہی، تعمیر اور غارتگری کیا ہوتی ہے، یہ تھے منٹو کی فنکارانہ شخصیت کے بنیادی سروکار۔ اسی لیے منٹو چیزوں کو دیکھنے کے مانوس، رسمیہ اور مروجہ ـــــ مقدس اور مستعار طریقوں کو رد کرتا ہے۔ وہ اپنے ایک خط میں لکھتا ہے:

"پتی ورتا استریوں اور نیک دل بیویوں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اب ایسی داستانیں فضول ہیں۔ کیوں نہ ایسی عورت کا دل کھول کر بتایا جائے جو اپنے پتی کے آغوش سے نکل کر کسی دوسرے مرد کی بغل گرما رہی ہو اور اس کا پتی کمرے میں بیٹھا سب کچھ ایسے دیکھ رہا ہو گویا کچھ ہو نہیں رہا۔"

میر ہوں، مرزا ہوں یا منٹو ـــــ فرسودگی اور پیش پا افتادگی سے ہمیشہ دور رہے۔ ان کی خطر پسند طبیعت کو کبھی وہ گلستاں راس نہ آیا جس کی گھات میں صیاد نہ بیٹھا ہوا ہو۔ دراصل منٹو کو پتی ورتا استریوں، نیک دل بیویوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں سے کوئی بیر نہیں تھا۔ بات صرف اتنی تھی کہ ان کی محدود، محصور اور محفوظ زندگیوں کے مطالعے سے زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا، اس کے المیوں اور طربیوں کا کوئی علم حاصل نہیں ہوتا تھا۔ منٹو کا زندگی کا تجربہ بہت کڑوا، بہت کھردرا اور بہت سفاک تھا۔ گھریلو عورتیں اس تجربہ کی ترجمان نہیں ہو سکتی تھیں۔ ایسی عورتیں خراب شوہروں کی اچھی بیویاں تو ہو سکتی ہیں لیکن افسانوں کے لیے بہت ہی خراب کردار ثابت ہوتی ہیں۔

اپنے فنکارانہ ایگو کی شکست کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ایسے زمانہ میں جب کہ ہر آدمی چلے چلو قسم کی نظمیں کہ کر ایک انقلابی کا پوز اختیار کر لیتا تھا منٹو نے زندگی اور فن دونوں میں اس مکھوٹے سے کوئی کام نہیں لیا۔ اس کے برعکس وہ تو متذکرہ بالا مضمون میں اپنی بزدلی کا نہایت بے شرمی سے ذکر کرتا ہے۔

"ڈرپوک آدمی ہوں۔ جیل سے بہت ڈر لگتا ہے۔ یہ زندگی جو بسر کر رہا

ہوں جیل سے کم تکلیف دہ نہیں ۔"

ظاہر ہے اگر وہ بزدل ہے تو افسانوں میں شوروبیر نہیں بنے۔ اگر زندگی میں اس نے پستول دیکھا نہیں تو اسے وہ افسانے میں داغ کر اپنی شجاعت کی دھاک نہیں بٹھائے۔ جس جنگ پر اسے لکھنے کی دعوت دی جا رہی تھی اس کے گورے سپاہیوں کا کردار وہ دیکھ چکا تھا۔ "مجھے پیٹ بھرنے کا کوئی شوق نہیں ہے۔ ہوٹلوں میں ڈانس کر کے، کلبوں میں شراب پی کر اور ٹیکسیوں میں بے ہودہ گانا گانے والی لڑکیوں کے ساتھ گھوم پھر کر میں وار فرنٹ کی مدد کرنا نہیں چاہتا۔"

دراصل منٹو کبھی خود فریبی کا شکار نہیں ہوا۔ جنگ ہو یا انقلاب، وہ ہر حقیقت کے آر پار دیکھ لیتا تھا۔ اس لیے اس سے کبھی یہ ممکن نہیں ہوا کہ وہ انقلابیوں کے بم اور ہتھیاروں کے قصائد پڑھتا۔ خود آرام کرسی پہ بیٹھا رہتا اور اپنے کرداروں کو دار پر چڑھا دیتا۔ منٹو کی پوری کوشش اس شخصیت کے انہدام کی ہے جو ایک خود پسند فنکار اپنے فن کے ذریعہ تعمیر کرتا ہے۔ اس کی کوشش ایک غیر معمولی آدمی بننے کی نہیں بلکہ ایک عام آدمی کی طرح زندگی گذارنے کی ہے — ایک ایسا آدمی جو فنکاری کے نشہ میں یہ نہ بھولتا ہو کہ وہ گھر میں، بازار میں، ٹرین میں جہاں بھی ہوگا ایک معمولی آدمی ہوگا۔ منٹو کی شخصیت کے اس نکتہ کو اس کے سبھی نقادوں نے نظر انداز کیا ہے اور اس کی نخوت، خود پسندی اور چڑچڑے پن کو مبالغہ آمیز طریقہ پر بیان کیا ہے۔

منٹو نے لکھنے والوں پر کوئی اثر ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے نہ کوئی انجمن بنائی نہ حلقہ نہ گروہ۔ اس پر روسی انقلاب، بالشویک تحریک، اشتراکیت، مارکسزم، میکسم گورکی، روسی ادب، ہندوستان کی تحریک آزادی، دہشت پسند تحریکیں، جلیان والا باغ اور سوراج سب کا اثر پڑا۔ اس کو امرتسر میں ماسکو نظر آتا تھا جہاں انقلاب لانے کے لیے وہ دہشت گردی کے منصوبے بناتا تھا۔ اگر وہ افسانہ نگار نہ بنتا تو دہشت گرد بنتا۔ اہم بات یہ نہیں ہے جیسا کہ الطاف گوہر سمجھتے ہیں کہ آیا اس میں لیڈر بننے کی خواہش تھی یا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نے لیڈری، خطابت، جذباتیت اور رومانیت سے کیسے اور کیوں اور کب نجات پائی اور اپنی فنکارانہ شخصیت کو ان کے اثرات سے کیسے بچا لایا۔

فنکارانہ ایگو کے انہدام کے باوجود اس نے شخصی انا کو برقرار رکھا۔ اس نے کبھی ادب اور آرٹ کی اہمیت کو کم نہیں کیا۔ کسی شاعر یا ادیب کے مرتبہ کو کبھی کم نہیں کیا۔ اپنے مضمون "مجھے شکایت ہے"

میں اس نے ادیبوں سے اپیل کی ہے کہ وہ بلا معاوضہ نہ لکھیں۔ اس مضمون میں وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"مضمون نگاری دماغی عیاشی نہیں۔ افسانہ نگار خیراتی اسپتال نہیں ہیں۔ ہم لوگوں کے دماغ لنگر خانے نہیں ہیں۔ ہم اس زمانے کو اور اس کی یاد تک کو ماضی کے تاریک گڑھوں میں ہمیشہ کے لیے دفن کر دینا چاہتے ہیں جب شاعر بھیک منگے ہوتے تھے اور جب صرف وہی لوگ عیاشی کے طور پر مضمون نگاری کیا کرتے تھے جن کے پاس کھانے کو کافی ہوتا تھا۔"

افسوس یہ ہے کہ اردو کا ادیب آج بھی اس ٹریجک صورت حال سے باہر نہیں نکل سکا کہ اپنے قلم سے اپنی روٹی کمائے۔

منٹو کو ادب کی پرکھ کی ذمہ داری کا بھی گہرا احساس تھا۔ وہ ہر کس و ناکس کو اس کا اہل نہیں سمجھتا تھا کہ وہ اعلیٰ ادب پاروں کی اچھائی اور برائی کا فیصلہ کریں۔ اس کی کتاب دھواں پر جب مقدمہ دائر ہوا تو اس نے عدالت میں جو تحریری بیان دیا اس میں لکھا ہے:

"کسی ادب پارے کے متعلق ایک روزنامہ اخبار کے ایڈیٹر، ایک اشتہار فراہم کرنے والے اور ایک سرکاری مترجم کا فیصلہ صائب نہیں ہو سکتا۔ بہت ممکن ہے یہ تینوں کسی خاص اثر، کسی خاص غرض کے ماتحت اپنی رائے قائم کر رہے ہوں۔ اور پھر یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں حضرات ایسی رائے دینے کے اہل ہی نہ ہوں۔ کیونکہ کسی بڑے شاعر، کسی بڑے افسانہ نگار کے افسانوں پر صرف وہی آدمی تنقید کر سکتا ہے جو تنقید نگاری کے فن کے تمام عواقب و عواطف سے آگاہ ہو۔"

منٹو کو تند جبیں، چڑچڑا اور عربدہ جو خیال کیا جاتا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ منٹو پر پانچ پانچ مقدمے چلے، عدالتوں میں پیشیاں بھرتے اس کی ناک میں دم آ گیا، لیکن اس نے کسی ادیب یا اخبار کے خلاف دائمی جھگڑا نہیں مول لیا۔ وہ اخبارات جن میں اس کے خلاف گالیاں چھپیں، ان کے نام اپنی کتاب کا انتساب کر کے یا طنز کی کاری ضرب لگا کر وہ آگے بڑھ گیا۔ کسی ادیب اور کسی نقاد کے ساتھ منٹو کی کوئی ایسی چشمک نظر نہیں آتی جیسی کہ مثلاً فراق اور اثر، فراق اور جعفری، جوش اور شاہد احمد، عسکری اور تاثیر، اسلوب احمد انصاری اور مسعود حسین خاں کے درمیان ہوئی تھی۔

ترقی پسندوں نے جب اس پر اعتراضات کی بوچھار کر دی تو اس نے جیب کفن کے نام سے ایک مضمون لکھا۔ غالب کے اِس شعر کے ذریعہ کہ

فارغ مجھے نہ جان کہ مانندِ صبح و مہر

ہے داغِ عشق زینتِ جیبِ کفن ہنوز

اس نے نہایت بلیغ اشارہ کیا کہ ترقی پسندوں کی یہ محض سادہ لوحی ہے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ منٹو ترقی پسند نہیں رہا۔ ترقی پسندی جس تنگ نظری اور ملائیت کا شکار ہوئی تھی اور پارٹی لٹریچر اور پروپیگنڈا لٹریچر کی داعی بن گئی تھی اس کا تماشہ منٹو دیکھتا رہا تھا۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ خود ترقی پسند منٹو پر وہی اعتراضات کر رہے تھے جو کسی زمانے میں تنگ نظر مولوی ترقی پسندوں پر کرتے تھے جہاں تک کرملین کی حلقہ بگوشی کا تعلق تھا ترقی پسندوں کی خود فریبی اور ضعیف الاعتقادی اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔ بھلا ایسی ذہنی غلامی کو جس کے سبب دانشوروں نے اپنا اعتبار کھو دیا منٹو جیسا آزاد فکر آدمی کیسے برداشت کرتا۔ ویسے برداشت کرنے کی منٹو میں طاقت بہت تھی چنانچہ وہ لکھتا ہے:

"میں انسان ہوں۔ مجھے غصہ آیا میں نے اِس عالم میں اِس کیچڑ کے جواب میں ایسی کیچڑ تیار کی جو بہت دیر تک میرے نام نہاد نقادوں کے چہروں پر جمی رہتی۔ لیکن میں نے سوچا اور محسوس کیا کہ ایسا کرنا غلطی ہے۔ اینٹ کا جواب پتھر سے دینا انسان کی خصلت ہے اس میں کوئی شک نہیں۔ لیکن خاموش رہنا اس کی دانشمندی ہے۔ اس کا تحمل ہے' اس کی بردباری ہے۔"

جیب کفن کا پورا لب و لہجہ بہت افسردہ ہے۔ افسردگی کی وجہ اپنی ذات پر ان لوگوں کی طرف سے حملہ ہے جو خود اپنے دانشورانہ ارتباط کو مستحکم نہ رکھ سکے۔ جنھوں نے منٹو کے الفاظ میں "محض فیشن کے طور پر ایک سقیم و عقیم تحریک کی انگلی پکڑ کر بیرونی سیاست کے مصنوعی ابرو کے اشارے پر میری نیت پر شک کیا" منٹو لکھتا ہے:

"مجھے غصہ تھا ان کے آئے دِن کے منشوروں پر' ان کی طویل طویل قرار دادوں پر' ان کے مختلف بیانوں پر جن کا مسالہ براہِ راست روس کے کریملن سے بمبئی کی

کھیت واڑی میں آتا تھا۔"

منٹو کو یہ بھی احساس ہو گیا تھا کہ ترقی پسندوں کی سیاست روس کی ایسی دریوزہ گری ہے کہ یہ لوگ ملک اور قوم کی نبض شناسی کی پوری اہلیت ہی گنوا بیٹھے ہیں۔ منٹو لکھتا ہے:

"زیادہ افسوس ترقی پسندوں کا تھا جنھوں نے خواہ مخواہ سیاست کے پھٹے میں ٹانگ اڑائی۔ ادب اور سیاست کا جو شاندہ تیار کرنے والے یہ عطائی کریملن کے تجویز کردہ نسخے پر عمل کر رہے تھے۔ مریض جس کے لیے یہ جوشاندہ بنایا جا رہا تھا اس کا مزاج کیا ہے، اس کی نبض کیسی ہے۔ اس کے متعلق کسی نے غور نہ کیا۔"

ایک آمر ریاست اور پارٹی کے جبر تلے ادب کے نام پر روس میں جو "شعر و قصائد کے ناپاک دفتر" تیار ہو رہا تھا اور جس کے خلاف ہندوستان کے ترقی پسند ایک لفظ سننے کے روادار نہیں تھے اس کے متعلق منٹو کہتا ہے:

"سوئیٹ روس کے ادب کا لاکھ ڈھنڈورا پیٹا جائے مگر حقیقت ہے کہ وہ دو غلی تحریریں جو وہاں لاکھوں ٹن کاغذوں پر چھپتی ہیں ادب نہیں ہیں، ہرگز نہیں ہیں۔"

خاطر نشان رہے کہ یہ وہی منٹو تھا جس نے ہمایوں کا روسی نمبر ایڈٹ کیا تھا اور ٹالسٹائی، گورکی اور پشکن پر مضامین لکھے تھے۔

مشکل ہے کہ اک صاحبِ خودبین و خود آگاہ
خاشاک کے تودے کو کہے کوہِ دماوند

ہم سمجھتے ہیں کہ حقیقت پسند فنکار محض کیمرے کی آنکھ ہوتا ہے جو دیکھتا ہے وہ لکھتا ہے۔ یہ بھول جاتے ہیں کہ مشاہدہ محض دیکھنا نہیں ہے بلکہ سمجھنا بھی ہے۔ آنکھ کے پیچھے ذہن بھی ہوتا ہے جو سوچتا ہے۔ سوچنا فی نفسہٖ ذہن کا فلسفیانہ تفاعل ہے۔ لیکن فنکار فلسفی نہیں ہوتا گو بعض فنکار ہوتے بھی ہیں۔ عموماً فنکار فلسفی کی طرح نظامِ فکر کی تعمیر نہیں کرتا اور نہ ہی تجریدی فکر کا عادی ہوتا ہے۔ زندگی، انسان، کائنات اور ادب کے متعلق منٹو نے بھی سوچا ہے اور

اس کی یہ سوچ اس کے مضامین میں بکھری پڑی ہے۔ افکار کے اظہار کا اسلوب استعاراتی اور تمثیلی ہے۔

حقیقت پسند فنکار کا آرٹ چونکہ زندگی کی عکاسی اور آئینہ داری کرتا ہے لہذا اس کے آرٹ کی بحث زندگی کی بحث بن جاتی ہے۔ اوروں کا کیا ذکر خود ڈاکٹر جانسن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ آرٹ کو زندگی سے الگ کر کے دیکھنے کی صلاحیت کھو بیٹھے تھے۔ ہماری سماجیاتی تنقید بھی سماج کو ادب سے الگ کر کے اس طرح بحث کرتی ہے کہ ادبی تنقید کی بجائے سماجیاتی مقالہ بن جاتی ہے۔ افسانہ میں آنے کے بعد حقیقت افسانوی حقیقت بن جاتی ہے جس پر فنکار کے فکرو تخیل اور آرٹ کی حسن آفرینی کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ لہذا اسے زندگی کی خالص اور برہنہ حقیقت کی شکل میں دیکھنا مناسب تنقیدی رویہ نہیں ہے۔ دیکھیے اس بات کو منٹو کتنے خوبصورت استعاراتی انداز میں اپنے مضمون "کسوٹی" میں پیش کرتا ہے:

"ادب سونا نہیں جو اس کے گھٹتے بڑھتے بھاؤ بتائے جائیں۔ ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتے۔ اس طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے۔ ان کو سونے کی طرح پتھروں پر گھس گھس کر پرکھنا بہت بڑی بے ذوقی ہے۔"

ادب زندگی کی آئینہ داری اور ترجمانی بھی کرتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ اسے بہتر حقائق کی طرف رہنمائی بھی کرنی چاہیے، نہ صرف یہ کہ ادب کو میلانانی بناتا ہے بلکہ اسے تشخیص کے دائرے سے نکال کر علاج کے دائرے میں گھسیٹ لے جاتا ہے جہاں وہ سماج سدھار اور خوشحال زندگی کے نسخے لکھنے کی ذمہ داری بھی قبول کرنے لگتا ہے۔ منٹو تشخیص اور علاج کے اس نازک فرق کا بھی خیال کرتا ہے۔

"ادب درجۂ حرارت ہے اپنے ملک کا، اپنی قوم کا ـــــ ادب اپنے ملک، اپنی قوم، اس کی صحت اور علالت کی خبر دیتا رہتا ہے۔ پرانی الماری کے کسی خانے سے ہاتھ بڑھا کر کوئی گرد آلود کتاب اٹھائیے بیتے ہوئے زمانے کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑکنے لگے گی۔" (کسوٹی)

عصمت اور منٹو کے ساتھ ایک المیہ یہ ہوا کہ اُن کے افسانوں کو آپ بیتیاں سمجھا گیا یا ابنارمل ذہن کی جھلکیاں۔ شخصیت سے الگ کرکے اور شخصیت کو ساتھ رکھ کر فن پارے کو دیکھنے کا سلیقہ ہم میں پیدا نہ ہوا۔ حقیقت کو ایک فن پارے کے قالب میں ڈھلنے تک تخلیق و تخیل کے کون سے کیمیاوی عمل سے گذرنا پڑتا ہے اس کا کوئی شعور ہمارے نقادوں کو نہیں تھا۔ وہ یہی سمجھتے تھے کہ افسانہ کا کردار افسانہ نگار کی علتوں اور علالتوں کا آئینہ ہے۔ چنانچہ منٹو کو کہنا پڑا:

"ادب ایک فرد کی اپنی زندگی کی تصویر نہیں۔ جب کوئی ادیب قلم اٹھاتا ہے تو وہ اپنے گھریلو معاملات کا روزنامچہ نہیں لکھتا۔ اپنی ذاتی خوشیوں، رنجشوں، بیماریوں اور تندرستیوں کا ذکر نہیں کرتا۔"

(کسوٹی)

خاطر نشان رہے کہ شعر و افسانہ میں کم تر لکھنے والے یہی کرتے ہیں جس سے قاری کے ذہن میں آرٹ کی مسرت کی بجائے وہ ذہنی خلجان پیدا ہوتا ہے جو کرداروں کی تمناؤں آرزومندیوں اور نوشبابانہ جذباتی الجھنوں کا پیدا کردہ ہے۔ فن پارے میں آپ بیتی کیسے جگ بیتی بن اور کہاں کہاں کے تجربات باہم گھل مل کر ایک نقش میں رنگ بھرتے ہیں اس کا دلچسپ بیان منٹو کی زبانی سنئے:

"اس کی (فنکار کی) قلمی تصویروں میں بہت ممکن ہے آنسو اس کی دکھی بہن کے ہوں، مسکراہٹیں آپ کی ہوں، قہقہے ایک خستہ حال مزدور کے، اس لیے اپنے آنسوؤں، اپنی مسکراہٹوں اور اپنے قہقہوں کی ترازو میں ان تصویروں کو تولنا بہت بڑی غلطی ہے۔"

(کسوٹی)

آرٹ کی حقیقت ہمیشہ خوشگوار، نرم و نازک اور شیریں و ملیح نہیں ہوتی۔ وہ تلخ، تند، تیزابی اور زہریلی بھی ہوتی ہے۔ نازک طبع اور شریف المزاج نقاد میں اتنی جرأت اور سکت نہیں ہوتی کہ وہ اپنے ذہن کے محفوظ ساحلوں سے نکل کر تخلیقی تجربہ کے بھنور کا مطالعہ کرے۔ عموماً نقاد سامنے کے سماجی اور سیاسی مسائل سے ایسا سروکار رکھتے ہیں کہ وہ یہ بات فراموش

گردنتے ہیں کہ ایک نابغہ کے تخیل کے پردے پر حیات و کائنات کے وہ اسرار ورموز منکشف ہوتے ہیں جو کسی اور صورت میں علم کی دسترس میں نہیں آتے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ فن پارے سے اکتساب لطف وبصیرت کے لیے ضروری ہے کہ قاری کا ذہن ایک بچے کے ذہن کی مانند ستھرا اور غیر ابرآلود ہو۔ نقاد کو سمجھنا چاہیے کہ ہر فن پارہ منفرد ہوتا ہے، مکمل اور قائم بالذات ہوتا ہے۔ منٹو لکھتا ہے:

"ہر ادب پارہ ایک خاص فضا، ایک خاص اثر، ایک خاص مقصد کے لیے پیدا ہوتا ہے۔ اگر اس میں وہ خاص فضا، وہ خاص اثر اور خاص مقصد محسوس نہ کیا جائے تو وہ ایک بے جان لاش رہ جائے گی۔"

(کسوٹی)

بے جان لاش کا تجزیہ تنقید نہیں ہے۔ ہم افسانے سے لطف اندوز ہی نہیں ہوئے تو اُسے سمجھیں گے کیا اور سمجھے نہیں تو محض رائے زنی کریں گے، تنقید نہیں۔ تنقید مردہ لاش کی چیر پھاڑ نہیں بلکہ ایک حرکتی اور جدلیاتی تخلیقی تجربہ کا تجزیہ ہے۔ منٹو کہتا ہے "ادب لاش نہیں جسے ڈاکٹر اور اس کے چند شاگرد پتھر کی میز پر لٹا کر پوسٹ مارٹم شروع کر دیں۔"

فن کی طرح منٹو زندگی کی طرف بھی زیادہ دانشمندانہ رویہ اپناتا ہے۔ نہ تو اس کی جیب میں وہ کنجیاں ہیں جو اسرارِ حیات کے در باز کریں، نہ مسائل کا حل ہے، نہ بیماریوں کا علاج۔ چنانچہ وہ اپنے فنکارانہ رول کو معالج، مصلح اور سوشیل انجنیئر کے رول سے الگ کرنے میں کامیاب ہوا۔ سوال یہاں نہ تو تشکیک اور تنکیر کا ہے، نہ یقین و ایمان کا۔ فنکار کے لیے تو تجسس اور تفحص کافی ہے۔ جواب کی ضرورت نہیں، سوال کافی ہے۔ علاج سے زیادہ تشخیص اہم ہے۔ اسی لیے فنکار مسائل کے آسان حل، سادہ لوحوں کی عقیدہ پرستی، ایک مخصوص نظامِ فکر کی حلقہ بگوشی REDUCTIONIST فکر کی وہابیت اور اخلاق پسندوں کی خود رائی اور راست روشی کے پندار سے دُور رہتا ہے۔ منٹو لکھتا ہے:

"انسان کو کس کسوٹی پر پرکھا جائے۔ یوں تو ہر مذہب کے پاس ایک بٹیا موجود ہے جس پر انسان کس کر پرکھے جاتے ہیں۔ مگر وہ بٹیا کہاں ہے؟

سب قوموں، سب مذہبوں، سب انسانوں کی واحد کسوٹی جس پر آپ مجھے اور میں آپ کو
پرکھ سکتا ہوں۔ وہ دھرم کا نٹا کہاں ہے جس کے پلڑوں میں ہندو اور
مسلمان، عیسائی اور یہودی، کالے اور گورے تل سکتے ہیں۔"

(کسوٹی)

ایسا نہیں ہے کہ منٹو تاریخی عمل سے گریز کرتا ہے۔ وہ ایک روشن خیال، آزاد منش اور
کشادہ ذہن فنکار تھا جس نے رجعت پسندی، اخلاقی تنگ نظری، مذہبی کٹرپن، فرقہ پرستی
اور معاشی استحصال کے خلاف جنگ کی۔ لیکن منٹو انسان کو صرف سیاسی اور تمدنی اکائی
کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ انسان کو اس کی کلیت میں، فطرت اور کائنات کے تناظر میں دیکھتا
ہے اور اس کی نفسیاتی اور جبلّی گہرائیاں کھنگالتا ہے۔ تاریخ کے صفحات وقت کی سفاک
انگلیوں میں کیسے بھینچے جاتے ہیں اور تڑپ کی چاپیں کیسی ماند پڑ جاتی ہیں ان کا بیان منٹو
کی زبانی سنئے:

"کتنی صدیاں گذر چکی ہیں، کتنی نسلیں ان گذری ہوئی صدیوں کے
نیچے دفن ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ لاشوں کا ایک انبار ہے جس کی چوٹی پر ہم کھڑے
ہیں اور نیچے ایک اتھاہ سمندر کی طرف دیکھ رہے ہیں۔ آسمان کی طرف نگاہ
اٹھاتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ہم اس کے بالکل قریب پہنچ گئے ہیں۔
لیکن آنے والے زمانے کی ایک چھوٹی سی کروٹ ایک اور صدی ہماری لاشوں
پر ہماری اولاد کو کھڑا کر دے گی۔ اور ہماری اولاد سمجھے گی ہم اونچے ہیں۔ لیکن
سب سے پہلی صدی کی لاش کہاں ہے؟ کس حالت میں ہے؟ کسی کو کچھ
معلوم نہیں۔" (کسوٹی)

گیان اس طرح اگیان بن جاتا ہے تو آدمی دھیان مارگ یا راہِ تصوف کا رہرو
بن جاتا ہے۔ صوفی کو جب کچھ نہیں ملتا تو خود کو کھو آتا ہے لیکن فنکار پھر وہیں سے اپنے کام
کا آغاز کرتا ہے جہاں سے اس کارگہہ ہستی کی، اس خراب آبادِ جہاں کی ابتدا ہوئی تھی۔ منٹو
کہتا ہے:

"لیکن قصۂ آدم وہی ہے ایک عورت اور ایک مرد، دو عورتیں اور ایک مرد، یا دو مرد اور ایک عورت ـــــ یہ گردان ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گی۔" (کسوٹی)

ای ایم فارسٹر کا بھی یہی کہنا ہے کہ عورت مرد کے تعلقات تمام انسانی تعلقات کا کلائمکس ہیں۔ منٹو اپنے مضمون "زندگی" میں یہ بات کہہ چکا تھا کہ "زندگی کا مفہوم مسئلہ ازدواج تک محدود نہیں ہے۔ زندگی مرد اور عورت کے مرکب کا نام نہیں ہے۔ زندگی نام ہے حرکت کا۔ زندگی نام ہے کشمکش کا۔ زندگی نام ہے بے باکی کا۔ زندگی نام ہے زندہ رہنے کا۔ زندگی نام ہے زندہ رہنے کے مطالبے کا۔"

لیکن زندگی کی حرکت، کشمکش اور بے باکی کا اظہار گپھاؤں اور جنگلوں میں نہیں بلکہ انسانی روابط کی دنیا میں ہی ہوگا۔ تعلقات کی پہلی اینٹ نر مادہ کا بایولوجیکل رشتہ ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر افسانہ نگار بات یہیں سے شروع کرے یا اسی پر تان توڑے لیکن اس تعلق سے پیدا شدہ سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل کے بغیر وہ نغمہ نہیں توڑ سکتا۔ صوفی کے لیے عشقِ خداوندی کافی ہے لیکن صوفی اگر شاعر ہے تو پھر محبوب چہاردہ سالہ سے بات شروع کرنی پڑتی ہے۔ دنیا کی کون سی زبان میں دھیان مارگ کی شاعری کبھی پریم مارگ کی شاعری نہیں بنی۔ اور ذرا سوچئے گو کہ افسانہ نگار جب دیو لوک میں پہنچا تو دیوی دیوتاؤں کا وہ کون سا لفڑا تھا جو اس کی کہانیوں کا موضوع نہیں بنا۔

منٹو کی دوسری اہم ناقدانہ تحریریں اس کے وہ مضامین ہیں جو اس نے دھواں، ٹھنڈا گوشت اور کالی شلوار کی مدافعت میں لکھے۔ ان پر فحاشی کا الزام تھا۔ منٹو نے نہایت پُرزور طریقہ سے بتایا کہ یہ افسانے فحش نہیں ہیں۔ میں تو سمجھتا ہوں منٹو کا کوئی افسانہ فحش نہیں ہے۔ کسی میں کوئی جنسی ترغیب اور لذت پسندی نہیں۔ بلکہ اب تو زمانے نے ایسا پلٹا کھایا ہے کہ پورنو گرافی بھی آرٹ کا ایک جزو بنتی جا رہی ہے۔ فکشن میں جنسی لذت پسندی آئی بھی ہے تو جم جم آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں والا دستور ہے۔ بہرحال یہ الگ بحث ہے۔ جہاں تک منٹو کا تعلق ہے اس کے یہاں کوئی فحاشی نہیں۔ وہ بہت محتاط لکھنے والا تھا اور بڑے مشکل اور گہرے موضوعات پر لکھتا

تھا اس لیے جنسی پھریریاں پیدا کرنے کے اسفل اور کم ذہن کام کا تو وہ تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ میں یہ بتا چکا ہوں کہ منٹو کے جو افسانے بدنام ہوئے وہ بھی اس نے کس سمجھ اور پر خود آگہی کے ساتھ لکھے۔ جنس کے معاملہ میں اس کا ذہن اس قدر آزاد، کشادہ اور صحت مند تھا کہ وہ سمجھ ہی نہیں پاتا تھا کہ عورت اور مرد کے جنسی ملاپ سے یا ان کے ذکر سے کون سی قیامتیں برپا ہوں گی یا بھونچال آئیں گے۔
آج منٹو پر اعتراضات اور مقدمات کی پوری تاریخ دقیانوسیت کا ایسا پلندہ نظر آتی ہے جسے چمٹے سے چھوتے ہوئے بھی جھرجھری آتی ہے۔ چنانچہ منٹو کے ان مضامین کی اہمیت محض اس وجہ سے نہیں ہے کہ منٹو فحاشی کے الزام کو رد کرتا ہے، بلکہ اس سبب سے ہے کہ منٹو سے پہلے اور منٹو کے بعد بھی افسانوں کا ایسا نکتہ رس اور معنی خیز تجزیہ کرنے کا سلیقہ اردو تنقید پیدا نہیں کر سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری افسانوی تنقید زیادہ تر ایک دور کے، یا ایک مصنف کے یا ایک موضوع یا نوع کے افسانوں کے جائزوں پر مشتمل رہی جو رسالوں کے لیے لکھے جانے والے مختصر مضامین کی صورت میں پیش کیے جاتے۔ ان جائزوں میں مرقومہ تنقید ان رایوں سے عبارت ہوتی جو یا تو افسانے کو بانس پر چڑھاتیں یا خاک میں ملاتیں۔ افسانہ کا ایسا تجزیہ جو ایک خوبصورت نظم کی ہوش ربا تنقید کی مانند احساس تجربہ اور فن کی پنکھڑیوں کو صفحۂ قرطاس پر بکھیرتا چلا جائے ہمارے یہاں نایاب ہونے کی حد تک کمیاب ہے۔ اس پس منظر میں منٹو کے ان تجزیوں کی اہمیت تاریخی بھی ہے اور اجتماعی بھی اور اُن سیاحوں کے لیے جنھوں نے اپنی کشتیوں کے بادبان تجزیاتی تنقید کی منتوں کی طرف کیے ہیں، روشنی کے مینار کی بھی ہے۔ ان مضامین سے ان لوگوں پر تو سکتہ طاری ہو گیا جو سمجھتے تھے کہ منٹو قلم اٹھا کر افسانہ گھسیٹ دیتا ہے۔ مثلاً جب ٹھنڈا گوشت شائع ہوا تو عام تاثر یہ تھا کہ یہ اختلاط کا افسانہ ہے، اس میں فحاشی ہے، گالیاں ہیں اور ایک ایسے اُجڈ سکھ کی کہانی ہے جو فسادات میں لوٹ مار کرتا ہے، قتل کرتا ہے اور ایک نوجوان لڑکی سے جو مارے دہشت کے مر جاتی ہے زنا کرتا ہے۔
چنانچہ کہانی کے متعلق عام رائے یہ تھی کہ اگر یہ فحش نہیں تو اچھا ادب بھی نہیں۔ جب تک منٹو نے اپنے مضمون میں بتایا نہیں کسی کو ذیل کے امور کا احساس تک نہیں ہوا۔
(۱) ایشر سنگھ اور اس کی بیوی یا داشتہ کلونت کور دونوں ٹھیٹ قسم کے گنوار سکھ ہیں۔ دونوں جنسی لحاظ سے بہت تگڑے ہیں۔

(۲) اگر ایشر سنگھ کا سابقہ ٹھنڈی عورتوں سے پڑا ہوتا' اگر وہ خود ٹھنڈا مرد ہوتا تو ٹھنڈی لاش سے زنا کا اثر اس پر اتنا سخت نہ پڑتا کہ وہ نفسیاتی طور پر نامرد ہو جاتا۔

(۳) یہ بات قابلِ غور ہے کہ قتل و غارت نے اور لوٹ مار نے ایشر سنگھ پر کوئی اثر نہیں کیا تھا۔ اس نے کئی انسانوں کو موت کے گھاٹ اتارا تھا مگر اس کے ضمیر پر احساس کی ایک ہلکی سی خراش بھی نہیں آئی تھی' لیکن جب وہ لڑکی کی ٹھنڈی لاش پر جھکا تو اس کی مردانگی غائب ہو گئی۔

(۴) یوں تو کہانی بظاہر جنسی نفسیات کے ایک نکتے کے گرد گھومتی ہے لیکن درحقیقت اِس میں انسان کے نام ایک نہایت ہی لطیف پیغام دیا گیا ہے کہ وہ ظلم و تشدد اور بربریت و حیوانیت کی آخری حدود تک پہنچ کر بھی اپنی انسانیت نہیں کھوتا۔ اگر ایشر سنگھ اپنی انسانیت کھو چکا ہوتا تو مردہ عورت کا احساس اس پر اتنی شدت سے کبھی اثر نہ کرتا کہ وہ اپنی مردانگی ہی سے عاری ہو جاتا۔

یہ اور ایسے کتنے ہی نکتے ہیں جو منٹو نے اپنے تحریری بیان اور تبصرے میں ابھارے ہیں۔ ظاہر ہے ان میں سے کوئی ایک نکتہ بھی اردو کا نقاد پیش نہیں کر سکتا تھا۔ لہٰذا افسانہ کو فحش یا خراب کہ کر بیٹھ جانے میں ہی اس کی عافیت تھی۔

ایسے ہی نکات اس نے کالی شلوار اور دھواں کے تبصروں میں پیش کیے ہیں۔ دھواں کے متعلق صرف یہ اقتباس دیکھیے:

> "مسعود ایک کمسن لڑکا ہے' غالباً دس بارہ برس کا۔ اس کے جسم میں جنسی بیداری کی پہلی لہر کس طرح پیدا ہوتی ہے یہ اس افسانے کا موضوع ہے ــــ ایک خاص فضا اور چند خاص چیزوں کا اثر بیان کیا گیا ہے جو مسعود کے جسم میں دھندلے دھندلے خیالات پیدا کرتا ہے ــــ ایسے خیالات جن کا رجحان جنسی بیداری کی طرف ہے۔ یہ بیداری وہ سمجھ نہیں سکتا لیکن نیم شعوری طور پر وہ محسوس ضرور کرتا ہے ــــ دھواں میں شروع سے لے کر ایک کیفیت' ایک جذبے' ایک تحریک کا نہایت ہی ہموار نفسیاتی بیان ہے۔"

اس قسم کے جملے' اِس نوع کے تجزیے افسانے کی اردو تنقید میں کہیں بھی نظر نہیں آتے۔ اِن مضامین سے ثابت ہوتا ہے کہ منٹو کس قدر باشعور فنکار تھا۔ یہ شعور آرٹ کے ڈسپلن کا بھی تھا' زندگی

کی بنیت کا بھی اور کرداروں کی نفسیات کا بھی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کے تنقیدی شعور کے سب۔
نہ صرف اس کی نکتہ چینیوں کا بلکہ ہمارے بیشتر ادبی نقادوں کا شعور ناقص، گنجلک، میڈیوکر، ملایانہ
اور ادب اور زندگی دونوں کی فہم و فراست سے مطلقاً عاری تھا۔

زیر نیدر پرشاد سکینہ

بیسویں صدی کے اوائل کے رسائل میں اردو تنقید

بیسویں صدی کے اوائل کے رسائل میں اردو تنقید پر ایسے ایسے مضامین شائع ہوئے ہیں کہ وہ دُنیا کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ سورگیہ دیا نرائن نگم کی ادارت میں "زمانہ" نومبر و دسمبر ۱۹۰۴ء سے اکتوبر ۱۹۴۲ء تک نکلتا رہا۔ زمانہ کا یہ دور اس لحاظ سے بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے کہ کوئی اردو ادب کی تنقیدی تاریخ لکھنا چاہے تو اس رسالہ کی چالیس سال کی فائلوں میں اردو ادب کی تاریخ مل جائے گی اور رسالہ زمانہ کے ذریعہ ثابت ہو جائے گا کہ اردو ہندو مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہے۔ سورگیہ نوبت رائے نظر نے رجب علی بیگ سرور، حامد علی خاں بیرسٹر اکبر الہ آبادی کے خطوط، اور میر انیس پر رسالہ زمانہ میں جو تنقیدی مضامین لکھے ہیں ان میں دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی علیحدہ کر دیا ہے۔ مثنوی حزن اختر پر بھی نظر کا تنقیدی مقالہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اودھ کا ایک سمراٹ کس طرح معمولی انگریز افسروں کی خوشامدانہ باتوں میں آگیا تھا۔ رسالہ زمانہ کے پریم چند نمبر حالی نمبر اور جوبلی نمبر میں جو تنقیدی مضامین شائع ہوئے ہیں وہ اردو تنقید میں ایک عمدہ اضافہ ہیں۔ پریم چند نمبر اردو میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں پہلا نمبر ہے جو پریم چند پر اردو میں شائع ہوا ہے۔ اور مولانا عبد الماجد دریا بادی مرحوم، سورگیہ جگر بریلوی، سورگیہ فراق گورکھپوری، سید علی جواد زیدی اور مالک رام نے جو تنقیدی مضامین پریم چند پر لکھے تھے وہ ہمارے تنقیدی ادب میں پریم چند پر

سب سے پہلے تنقیدی مقالات ہیں۔ اردو، ہندی اور ہندوستانی پر رسالہ "زمانہ" میں مستقل تنقیدی بحث چلی تھی جو حضرات ان مضامین کو پڑھنا چاہیں وہ زمانہ کے جنوری ۱۹۳۸ء سے ۱۹۴۲ء تک کے شماروں کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ سورگیہ دیا نرائن نگم کے پچاس سے زیادہ تنقیدی مقالات رسالہ "زمانہ" میں شائع ہوئے ہیں۔

رسالہ ادیب الہ آباد کے سب سے پہلے ایڈیٹر منشی نوبت رائے نظر لکھنوی تھے جنھوں نے ساری زندگی اردو تحقیق اور تنقید کی خدمت کے علاوہ کچھ نہیں کیا۔ ادیب کا سب سے پہلا شمارہ جنوری ۱۹۱۰ء میں انڈین پریس الہ آباد سے شائع ہوا تھا۔ نظر اس رسالہ کے جنوری ۱۹۱۰ء سے جون ۱۹۱۰ء تک ایڈیٹر رہے تھے۔ نظر لکھنوی کے کئی تحقیقی اور تنقیدی مضامین رسالہ ادیب میں شائع ہوئے تھے۔ سورگیہ نظر کا سب سے پہلا مقالہ بعنوان لکھنؤ پر شائع ہوا ہے۔ جو تحقیقی اور تنقیدی حیثیت سے ادب میں زندہ رہے گا۔ درگا سہائے سرور کے مجموعۂ کلام "جام سرور" پر جو تنقیدی دیباچہ نظر کا شائع ہوا ہے اسی سے ہی سرور کے کلام کے مطالعہ کی ابتدا ہوئی تھی۔ ادیب میں چکبست کے روحانی استاد پنڈت بشن نرائن در کا مقالہ "شعر و سخن" پر شائع ہوا تھا جو انگریزی تنقید کے طرز پر لکھا گیا تھا۔ انھوں نے اردو میں جو تنقیدی مضامین لکھے ہیں وہ معیار تنقید پر پورے اترتے ہیں۔ انھوں نے رتن ناتھ سرشار پر جو مقالہ رسالہ ایسٹ اینڈ ویسٹ میں لکھا تھا وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اردو تنقید کے لئے مشعل راہ کا کام دیتا ہے۔ انگریزی مقالہ کا ترجمہ اردو اور دوسری علاقائی زبانوں میں بھی ہو گیا ہے۔

نظر کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بے لاگ ہوتی ہے وہ مصنف کی ذاتی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتے بلکہ ان کی تعریف میں صداقت ہوتی ہے۔ نظر نے جس وقت تنقیدی مقالے لکھے تھے اس وقت حالی کی تنقید کے علاوہ ان کے سامنے کوئی تحفہ نہ تھا۔

"صبح امید" کے نام سے ایک رسالہ ۱۹۱۰ء میں لکھنؤ سے نکلنا شروع ہوا اور اس کے ایڈیٹر چکبست تھے۔ یہ شروع میں اعتدال پسند کشمیری فرقہ کا رسالہ تھا لیکن بعد میں اس رسالہ کا خاص مقصد ملک میں قومی اور وطنی خیالات کا فروغ دینا تھا بڑے بڑے نقادوں اور سیاسی رہنماؤں کے مضامین اس رسالہ میں شائع ہوئے ہیں۔ جولائی اور اگست میں اس کا ریفارم نمبر شائع

ہوا تھا۔ پنڈت دیا شنکر نسیم پر چکبست کا مقالہ شائع ہوا ہے چکبست شعرا اور مصنفین کا ذکر شگفتہ تشبیہوں اور لطیف اشاروں کی زبان میں کرتے ہیں جس سے بڑی رنگینی اور دل کشی پیدا ہو جاتی ہے۔

رسالہ استعبار رائے بریلی کا سب سے پہلا شمارہ ۵ ۲ فروری ۱۹۲۰ء کو شائع ہوا تھا اس رسالہ کے ایڈیٹر سید محمد ضامن علی ضامن کنتوری تھے جو اُردو اور فارسی کے ماہر تھے ــــ ہندوستانی قومیت پر ضامن کنتوری کا تنقیدی مقالہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ رشید لکھنوی اور اور مرزا رسوا پر ضامن کنتوری کے تنقیدی مقالات بھی رسالہ میں شائع ہوئے تھے جس میں انھوں نے ان دونوں شاعروں کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالی تھی۔

رسالہ "زبان" دہلی کا پہلا شمارہ جنوری ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا تھا اس رسالہ کے ایڈیٹر مائل دہلوی تھے جو اُردو کے نہایت کہنہ مشق شاعر اور نقاد تھے۔ پہلے شمارہ میں دہلی اسکول کے علاوہ لکھنؤ اسکول کے کسی شاعر یا ادیب کی کوئی غزل یا تنقیدی مقالہ رسالہ زبان کے پہلے شمارہ میں نظر نہیں آتا ہے۔ خواجہ حسن نظامی ڈپٹی نرائن نگم لالہ چندو لال دہلوی مولانا ذکا اللہ اور رُکن الدین جادو کے تنقیدی مقالات شائع ہوئے ہیں۔ رکن الدین جادو کا مقالہ دہلی کی زبان پر ایک تنقیدی مقالہ ہے اور لسانیات کے ماہروں کو اس کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔

غنچہ جاوید کا پہلا شمارہ جون ۱۹۰۶ء میں شائع ہوا تھا ــــ اس رسالہ کے ایڈیٹر سید کاظم حسین ہدف لکھنوی تھے جو اُردو کے ایک شاعر اور محقق تھے۔ اردو علم و ادب کا یہ دل چسپ ماہوار رسالہ جون ۱۹۰۶ء سے جولائی ۱۹۰۷ء تک گلزار حسینی پریس بمبئی سے شائع ہونا شروع غنچۂ جاوید میں علامہ شبلی کے چند ادبی مضامین شائع ہوئے ہیں اور عفاری رازی پر علامہ شبلی کا مقالہ لاجواب ہے۔ نظم طباطبائی کے پانچ مقالے غنچہ جاوید میں شائع ہوئے ہیں ان مقالوں میں صحت زبان اور تذکیر و تانیث کے سلسلے میں بالکل نئی باتیں کہی گئی ہیں۔ تشبیہات پر سید رضی صبر بلگرامی کا تنقیدی مقالہ مطالعہ کی دعوت دیتا ہے۔

رسالہ نقیب کا سب سے پہلا شمارہ ۱۹۱۹ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا تھا اور اُس کے سرورق پر یہ الفاظ لکھے ہوئے تھے "زندگی زندہ دلی کا نام ہے" مولانا وحید احمد

اس کے مالک اور ایڈیٹر تھے، آپ اس زمانہ میں ادبی حلقوں میں ڈبو احمد کے نام سے مشہور تھے یہ رسالہ میر محفوظ علی مرحوم کی نگرانی اور سرپرستی میں نکالا گیا تھا اور اس کے قلمی معاونین میں سلطان حیدر جوش، عظمت اللہ خاں، قمرالدین اور چودھری محمد علی ردولوی، آصف علی، ڈاکٹر سید محمود، بطین احمد جیسے مشاق اور مشہور ادیب شامل تھے۔ نقیب نکالنے کا خاص مقصد سنجیدہ ظرافت اور اور تنقید تھا جو ہندوستان میں صحیح معنی میں اس وقت نایاب تھی۔ فروری ۱۹۱۹ء سے جنوری ۱۹۲۲ء تک نقیب کے چھتیس شمارے شائع ہوئے۔ نقیب میں اس وقت کی سیاست کے متعلق کافی تنقیدی مضامین ملتے ہیں۔ نقیب کا ایک خاص نمبر جنوری ۱۹۲۰ء میں علی برادر نمبر نکلا تھا، اس خاص نمبر میں علی برادر کے سلسلے میں تنقیدی مقالات قاضی عبدالغفار، مولانا محمد علی، سلطان حیدر جوش، میر محفوظ علی اور وحید احمد صاحب کے شائع ہوئے تھے۔ نقیب میں کلام اکبر پر ایک نظر قمرالدین کا مقالہ بالاقساط شماروں میں شائع ہوا تھا اور قمر مرحوم نے تنقیدی نظر اکبر کے کلام پر ڈالی تھی۔

رسالہ ادیب فیروز آباد ایک سال سے زیادہ نہیں نکل سکا۔ اس کا پہلا شمارہ جنوری ۱۸۹۹ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے شائع ہوا تھا۔ یہ رسالہ اپنے طرز کا بالکل نیا تھا۔ نیچر پر مولانا ذکاء اللہ کا تنقیدی مقالہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور فلسفۂ مذہب پر سید امجد علی کا مقالہ اُردو کے بہترین مقالوں میں شمار ہو سکتا ہے۔

رسالہ مخزن لاہور سے پندرہ سال تک بڑی شان سے نکلتا رہا اور اس میں ہندوستان کے سب ہی نقاد اور ادیب اس رسالہ کے لیے مضامین لکھتے تھے۔ داغ کی وفات پر اس رسالہ میں اتنا مواد کئی شماروں میں شامل ہے جس سے اُن کی حیات اور ادبی خدمات پر ایک تحقیقی مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔ میر مہدی مجروح پر ایک تنقیدی مقالہ مخزن میں شائع ہوا تھا۔ شیخ عبدالقادر مرحوم نے سرور جہان آبادی کی وفات پر جو اداریہ مخزن میں لکھا ہے اس سے سرور کی یاد تڑپاتی رہے گی۔ حسرت موہانی کے اُردوئے معلےٰ نیاز فتحپوری کے نگار، شرر کے دلگداز اور اور رسالہ الناظر پر اتنا لکھا گیا ہے کہ ان کو ادب میں حیات جاوید مل گئی ہے۔

امتیاز احمد

روداد

کل ہند سیمنار

اردو تنقید: ایک تاریخی جائزہ

شعبۂ اردو کے زیر اہتمام "اردو تنقید: ایک تاریخی جائزہ" کے موضوع پر انڈین کونسل آف ہسٹاریکل ریسرچ نئی دہلی کے تعاون سے ۲۹ فروری ۱۹۹۲ء سے ۲ مارچ ۱۹۹۲ء تک ایک سہ روزہ سیمنار منعقد ہوا جس میں ملک کے اہم ناقدین نے شرکت کی۔ پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر شمیم حنفی، جناب وارث علوی، پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر لطف الرحمن، پروفیسر محمد زماں آزردہ، ڈاکٹر نیر مسعود، اور دیگر مقامی حضرات نے اس میں اپنے مقالے پیش کیے۔ ان مقالوں پر بہت نتیجہ خیز بحثیں ہوئیں۔

افتتاحی جلسہ

سیمنار کا افتتاحی جلسہ ۲۹ فروری کو صبح ساڑھے دس بجے کینیڈی ہاؤس آڈیٹوریم میں ہوا۔ اس اجلاس کی صدارت وائس چانسلر پروفیسر محمد نسیم فاروقی نے فرمائی۔ نظامت کے فرائض سیمنار کے کنوینر ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے انجام دیے اور افتتاحی خطبہ پروفیسر آل احمد سرور نے پیش کیا۔

ڈاکٹر قاسمی نے تعارفی تقریر میں سیمنار کے مندوبین کی فہرست پیش کرتے ہوئے ان کا مختصر تعارف بھی کرایا۔ ڈاکٹر قاسمی کی تقریر کے بعد صدر شعبۂ اردو پروفیسر منظر عباس نقوی نے اپنی استقبالیہ تقریر میں سیمنار کے مندوبین کا استقبال اور ICHR اور اس کے

چیرمین پروفیسر عرفان حبیب کا شکریہ ادا کیا جن کے جزوی مالی تعاون سے یہ سمینار ممکن ہو سکا۔ انھوں نے اس سمینار کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا کہ اس کا مقصد اردو تنقید کا مختلف جہتوں سے تاریخی جائزہ لینا اور یہ دیکھنا ہے کہ اردو تنقید کی اولین کتاب مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد سے اب تک ہم نے کیا ترقی کی ہے۔ انھوں نے کہا کہ میں آج کی گفتگو کا آغاز کچھ بنیادی سوالات سے کرنا چاہتا ہوں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے یہاں ان کے جوابات دینے کی کوشش نہیں کی گئی ہے لیکن ہر کوشش کچھ ورنئے سوالات پیدا کر دیتی ہے۔ ممکن ہے اس سمینار میں کچھ سوالات کا جواب مل سکے۔ یعنی تنقید کیا ہے؟ کیا محض تفہیم؟ کیا محض تحسین؟ کیا محض تنقیص؟ کیا محض تجزیہ؟ کیا محض تقابل؟ یا پھر ان سب کا مجموعہ؟ کیا تاریخی عوامل سے آنکھیں بند کر کے کوئی نقاد صحیح نتیجے تک پہنچ سکتا ہے؟ کیا ادبی معیار پہلے سے متعین ہوتے ہیں؟ یا ادب کی سمت و رفتار کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں؟ معاصر ادبی، سیاسی، سماجی اور معاشی رجحانات کا عرفان ایک کامیاب نقاد کے لیے کس حد تک ضروری ہے؟ کیا عالمی اور قومی ادبیات کے رجحانات سے بے خبر رہ کر تنقید کے منصب سے عہدہ برآ ہوا جا سکتا ہے؟ تنقید کیوں ضروری ہے؟ کیا واقعی تنقید سے تخلیقی فنکار کوئی رہنمائی حاصل کر سکتا ہے؟ کیا تنقید قاری کے ادبی ذوق کی تربیت اور تفہیم و تحسین میں کوئی مدد کرتی ہے؟ تنقید کا طریقۂ کار کیا ہونا چاہیے؟ مکمل ادبی تنقید کے لیے جمالیاتی اصولوں کا عرفان کس حد تک ضروری ہے؟ کیا کلاسیکی فارسی شاعری کے مزاج کو سمجھے بغیر اٹھارویں اور انیسویں صدی کی اردو شاعری کے بارے میں کوئی فیصلہ صادر کیا جا سکتا ہے۔ تنقید کیسی ہے ہمارا مقصد اس سوال کا جواب تلاش کرنا ہے کہ گذشتہ ایک سو سال کی مدت میں ہمارے یہاں جو تنقیدی کام ہوا ہے اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس مسئلے کو کمیت اور کیفیت دونوں زاویوں سے دیکھنا چاہیے۔ یہ جائزہ اصناف کے حوالے سے بھی ممکن ہے اور اشخاص کے اعتبار سے بھی۔

استقبالیہ تقریر کے بعد پروفیسر آل احمد سرور نے اپنا افتتاحی خطبہ پیش کیا۔ اپنے خطبہ میں انھوں نے کہا کہ ادب کا کاروبار شوق جس سے ادبی تنقید کا تعلق ہے مسرت

اور بصیرت دیتا ہے۔ اس کی دنیا میں جمہوریت ہے۔ یہاں کسی آمر، مفتی اور جج کے فیصلے نہیں ہوتے۔ مختلف رجحانات یہاں آتے ہیں اور سب کے لیے الگ الگ لیکن مخصوص جگہ ہوتی ہے۔ ادب کا حسن ہزار شیوہ ہے۔ ادبی میلانات کے سلسلے میں ہم کوئی فتوی صادر نہیں کر سکتے۔ افہام وتفہیم کی کوشش ضرور کر سکتے ہیں۔ انھوں نے مزید کہا کہ مقدمۂ شعروشاعری ہماری تنقید کا پہلا صحیفہ ہے۔ ہم اس سے اختلاف کر سکتے ہیں لیکن اس سے بچ کر نہیں نکل سکتے انھوں نے کہا کہ ادب میں مشرق ومغرب کا فرق نہیں ہوتا۔ ادبی تنقید کے سلسلے میں اقبال کی یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہیے کہ ؎

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا تقاضا ہے کہ ہر شب کو سحر کر

ادب میں تخلیق کی اولیت کو تسلیم کرتے ہوئے تنقید کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اچھا نقاد وہ ہے جو قاری کو فن پارہ کے متعلق ایک بصیرت عطا کرے، قاری کو تجربے اور تجربے میں فرق کرنا سکھائے اور ادب کی اپنی مخصوص انفرادیت پر اصرار کرے جو کسی علم سے بہتر ہے۔ نکتہ میرے خیال میں اس میں پہچان، پرکھ، ترجمانی، تجزیہ سب کچھ ہونا چاہیے۔ نقاد آمر نہیں ہوتا۔ اُسے زبردستی نہیں کرنی چاہیے۔ انھوں نے تنقید کی پوری تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے کہا کہ تنقید کے ہر دور میں کچھ اہم نقاد پیدا ہوئے ہیں اور انھوں نے تنقید کی افادیت اور جامعیت میں اضافہ کیا ہے۔ انھوں نے زور دے کر کہا کہ تنقید کو مطلقیت اور تاریخیت کے دائروں میں محدود نہیں ہونا چاہیے۔ اسے PERSPECTIVISM کا بھی خیال رکھنا چاہیے۔ پھر ہمارے یہاں اشخاص پر زیادہ زور رہا ہے میلانات پر کم۔ ہم یہ یا وہ کے قائل رہے ہیں۔ اب ہمیں یہ بھی اور وہ بھی پر نظر رکھنی چاہیے۔ ایلیٹ کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے کہا کہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادب کی عظمت کا تعین صرف ادبی معیاروں سے نہیں ہوتا لیکن کوئی تحریر ادب ہے یا نہیں اس کا فیصلہ ادبی معیاروں سے ہی کیا جا سکتا ہے۔

افتتاحی خطبہ کے بعد وائس چانسلر پروفیسر نسیم فاروقی نے اپنے صدارتی کلمات میں کہا کہ تنقید فن پارہ کی تفہیم وتحسین میں ہماری مدد اور رہنمائی کرتی ہے میں نے انگریزی کے

ناول پڑھے ہیں لیکن پوری طرح سمجھ نہیں سکا ہوں۔ تنقیدی مضمون اسے پوری طرح سے اور نئے پہلوؤں سے سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ اس ضمن میں اٹھائے جانے والے سوالات بہت اہم ہیں۔ مجھے امید ہے کہ یہ ایک کامیاب سمینار رہے گا۔

آخر میں یونیورسٹی ترانہ اور پروفیسر نعیم احمد کے شکریہ کے ساتھ یہ افتتاحی جلسہ اختتام پذیر ہوا۔

پہلا جلسہ

سمینار کا پہلا جلسہ اسی دن سہ پہر فیکلٹی آف آرٹس لاؤنج میں تین بجے شروع ہوا۔ جلسہ کی صدارت پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اور نظامت پروفیسر شہریار نے کی۔

اس جلسہ میں تین مقالے پڑھے گئے۔ پہلا مقالہ پروفیسر حامدی کاشمیری کا، دوسرا پروفیسر گوپی چند نارنگ اور تیسرا ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی کا۔ حامدی کاشمیری صاحب کے مقالے کا عنوان "تنقید کی موجودہ صورت حال۔ ایک چیلنج" تھا۔ مقالہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے کہا کہ سب کچھ بتانے کے بعد حامدی صاحب اب یہ بھی بتا دیں کہ آخر تخلیق شناسی کے تقاضے کس طرح ادا کیے جا سکتے ہیں؟ حامدی کاشمیری صاحب نے اس کے جواب میں کہا کہ فن پارہ جب مکمل ہو جاتا ہے تو ایک قائم بالذات حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اردو میں عام طور سے فن کار کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے لیکن اس سے انحراف کا ہمارا سفر شروع ہو گیا ہے۔ جینئی تنقید بھی کر رہی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے مطالعہ بھی اہم ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات نے بھی اہم رول ادا کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ APPROACH کچھ بھی ہو لیکن ضرورت سے زیادہ تمیم معنی، موضوع، کو ہم ترجیحاً ہاتھ میں لیتے ہیں۔ میرے خیال میں اس طرح سے فن کا سامنا کرنے کا PERSPECTIVE بدل جاتا ہے اور صحیح طور پر سامنے نہیں آتا۔ ہمیں دیکھنا یہ چاہیے کہ لسانی اور ہیئتی سطح پر کیا تجربہ سامنے آتا ہے۔

پروفیسر کاشمیری کے مقالہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے اپنا مقالہ "ساختیات اور تنقید" پیش کیا۔ مقالہ کے بعد وقفۂ سوال میں ساجدہ زیدی نے کہا کہ (۱) نفسیات میں سوال

پہلے سے یہ نقطۂ نظر رائج ہے۔ PROJECTIVE TECHNIQUE میں اس پر زور دیا گیا ہے کہ اصل معنی دیکھنے والے کی نظر میں پوشیدہ ہوتے ہیں اور جس نقطۂ نظر سے آپ دیکھیں وہی اثر انداز ہوتا ہے (۲) قاری اساس نظریہ میں قاری کی اہمیت پر زور کی وجہ سے فن کی ظاہری حیثیت کے منجمد ہونے کا خدشہ ہوتا ہے۔ یہ قاری کے علم اور اس کی حیثیت پر منحصر ہے کہ وہ فن پارہ کی کن تہوں کو ظاہر کرتا ہے لیکن اس پورے سلسلہ میں فنکار کو نظر انداز کرنے کا ایک انداز ملتا ہے جس سے وہ شعلہ نظر انداز ہو جاتا ہے جو فنکار کے اندر پایا جاتا ہے۔

ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے یہ سوال اٹھایا کہ قاری پر فیصلہ چھوڑنا کس حد تک مناسب ہے۔ پروفیسر لطف الرحمن نے کہا کہ نقاد کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ RESPECTIVE READER ہوتا ہے۔ اسے یہ خیال رکھنا چاہیے کہ قاری اپنی صلاحیت کے مطابق فن پارہ کا مطالعہ کرے۔ اسے اس راہ میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔ سنسکرت شعریات میں اس بات کو اہمیت دی جاتی ہے اور کہا جاتا ہے کہ دنیا ایک تخلیق ہے جس کا خالق کہیں سامنے نہیں آتا۔ اسی لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بڑے فن پارہ میں کئی کئی معنی ہوتے ہیں۔ یہ ساری باتیں کچھ غلط مبحث پیدا کرتی ہیں۔ اس کی وضاحت کر دی جائے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے جواب میں بتایا کہ PULURALITY OF THE TEXT کے معنی صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی نقاد ایک فن پارہ کے دس یا بیس معنی بیان کر دے بلکہ یہ ہے کہ ہر آنے والی نسل اپنے اپنے معیار کے مطابق اُسے پیش کرے گی۔ فن پارہ کی تفہیم و تعبیر کی کوشش کرے گی۔

اس جلسہ کا تیسرا مقالہ ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی کا تھا۔ مقالہ کا عنوان " نظم کی تنقید" تھا۔ مقالہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے اس بات کی طرف توجہ دلائی کہ ہم تشریحیت اور تفہیمیت میں کوئی فرق کر سکتے ہیں یا نہیں۔ ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے مقالہ میں پروفیسر نارنگ کے مضمون فیض کو کیسے نہ پڑھیں کے حوالے اور اس پر ہوئی گفتگو کے بارے میں کہا کہ زبان کے کسی بھی فن پارہ کو DE CONSTRUCT کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر آصف نعیم نے کہا کہ نظم کی تنقید سے پہلے ہمیں نظم کا مفہوم متعین کرنا ہوگا۔ بعد ازاں ڈاکٹر صدیقی نے بعض باتوں کی وضاحت کی۔

پروفیسر نارنگ نے اپنے صدارتی کلمات میں کہا کہ میں خود بھی اپنے آپ کو

کرتا رہتا ہوں۔ سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ زبان کے بدیہی نظام DE CONSTRUCT کو کیسے DE CONSTRUCT کیا جائے۔ یہ معنی کا چراغاں بھی کرتا ہے اور اس کو بھی۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ تنقید کا بنیادی کام افہام و تفہیم ہے۔

دوسرا جلسہ

سیمینار کا دوسرا جلسہ یکم مارچ بروز اتوار فیکلٹی آف آرٹس لاؤنج میں ساڑھے دس بجے دن میں شروع ہوا۔ اس جلسہ کی صدارت ڈاکٹر نیر مسعود نے اور نظامت ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی نے کی۔

پہلا مقالہ ڈاکٹر خورشید احمد نے "نقد میر کے سو سال" کے عنوان سے پیش کیا۔ مقالہ کے بعد ڈاکٹر آصف نعیم نے مقالہ کے اختصار اور تجزیہ کی کمی کا شکوہ کیا۔ ڈاکٹر شافع قدوائی نے عسکری صاحب کو تاثراتی نقادوں کے ذیل میں رکھے جانے کے سلسلہ میں اپنی بے اطمینانی ظاہر کی۔ پروفیسر محمد لیسین نے کہا کہ آپ نے امداد امام اثر کو نظر انداز کر دیا۔ انھوں نے مزید کہا کہ مجنوں گورکھپوری کو آپ نے ترقی پسندوں کے ساتھ شامل کر کے اُن کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ پروفیسر لطف الرحمن نے اس بات کی نشاندہی کی کہ خواجہ احمد فاروقی نے بھی میر پر ایک کتاب لکھی ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہو سکا ہے۔

ڈاکٹر خورشید احمد نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ میں نے آزاد کے سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں وہی باتیں امداد امام اثر کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں اس لیے میں نے علیحدہ اُن کا ذکر ضروری نہیں سمجھا۔ میں نے یہ انداز بنایا کہ جس نے کوئی نئی بات کہی ہے اس کا ذکر کروں اس لیے ہر نقاد کا الگ الگ ذکر نہیں کیا۔ عسکری صاحب کے سلسلہ میں انھوں نے کہا کہ میں نے اُن کو تاثراتی نقادوں کے ساتھ نہیں رکھا ہے۔

دوسرا مقالہ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے "نقد میر کا نیا تناظر۔ شعر شور انگیز" کے عنوان سے پڑھا۔ مقالہ پر بحث میں حصہ لیتے ہوئے ڈاکٹر آصف نعیم نے کہا کہ مقالہ سے فاروقی کی کتاب کا اسکوپ واضح نہیں ہو سکا۔ ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے کہا کہ فاروقی

نے رات کے تصور کو جس طرح INTERPRATE کیا ہے وہ اس سے مختلف ہے جس طرح آپ نے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ فاروقی نے جو یہ بات پیش کی ہے تو یہ اُن سے سہو نہیں ہوا بلکہ عین ذہانت ہوئی۔ پروفیسر لطف الرحمن نے کہا کہ فاروقی نے لکھا ہے کہ میر سبک ہندی کا شاعر ہے یعنی بیدل کے انداز کا۔ اس کی تفصیل کی ضرورت تھی۔ پر اکرت الفاظ کے استعمال کی جو بات انھوں نے کہی ہے اس کا کوئی سبب بیان نہیں کیا۔ مزید یہ کہ بحر میر کی جو بحث انھوں نے کی ہے تو یہ بحریں فارسی میں تو مستعمل نہیں رہی ہیں لیکن عربی میں ان کا استعمال ملتا ہے اس لیے اسے میر کی ایجاد نہیں کہا جا سکتا جیسا کہ فاروقی نے کہا ہے۔

ڈاکٹر قاسمی نے ان سب کے جواب میں کہا کہ اکثر استفسارات کے جوابات خود فاروقی صاحب ہی دے سکتے ہیں۔ تہہ داری کے سلسلہ میں جو بات آئی تو فاروقی نے اس کو بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ رات کے تصور کے سلسلہ میں میں نے فاروقی سے اختلاف نہیں کیا ہے بلکہ یہ کہا ہے بہ ظاہر یہ اختلاف معلوم ہوتا ہے۔

تیسرا مقالہ پروفیسر محمد لیسین کا تھا۔ مقالہ کا عنوان تھا "مجنوں گورکھپوری بحیثیت نقاد" مقالہ پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر شمیم حنفی نے کہا کہ مقالہ میں ادوار کی تقسیم ٹھیک سے نہیں ہو سکی ہے۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے کہا کہ مجنوں نے اقبال کی شاعری میں شاہین کی علامت کو جس طرح ایک فاشسٹ علامت کے طور پر پیش کیا ہے اس پر تفصیلی گفتگو ہونی چاہیے اور پروفیسر منظر عباس نقوی نے مجنوں کی کتاب پردیسی کے خطوط کے ماخذ کا سوال اٹھایا۔ پروفیسر لیسین نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ شاہین کی علامت کے سلسلہ میں میں نے خود اُن سے کہا تھا کہ آپ نے اقبال کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے مجنوں صاحب نے اس کے جواب میں کہا تھا کہ اقبال پرستی جس طرح عام ہو رہی ہے اس کا تقاضا ہے کہ اقبال کے اس پہلو پر بھی نظر رکھی جائے۔

چوتھا مقالہ پروفیسر محمد زماں آزردہ کا "مسعود حسن رضوی ادیب کا نظام نقد۔ ہماری شاعری کی روشنی میں" کے موضوع پر تھا۔ اس پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر آصف نعیم نے کہا کہ مسعود صاحب کی PHENOMENOLOGY اور اُن کے APPROACH پر گفتگو

ہونی چاہیے۔

آخر میں ڈاکٹر نیر مسعود نے اپنے صدارتی کلمات میں چاروں مقالات کا احاطہ کرتے ہوئے کہا کہ میر والے حصے میں متوقع طور پر فاروقی کی کتاب کا ذکر حاوی رہا۔ خورشید صاحب کے مضمون میں بعض چیزیں چھوٹ گئی ہیں۔ قاسمی صاحب نے اس سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں وہ بالکل صحیح ہیں کہ اس کتاب میں فاروقی صاحب اپنی کئی پرانی باتوں سے دست بردار ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں میر شناسی کے علاوہ شعریات کی فہم پیدا کرنے کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ تیسری جلد کا مقدمہ جو اتفاق سے میں پڑھ چکا ہوں اس سے بھی زیادہ اہم ہے۔ فاروقی صاحب نے یقیناً اس سلسلہ میں بہت اہم کام کیا ہے۔

لیین صاحب کا مقالہ بہت متوازن تھا۔ انھوں نے نہ نوں صاحب اور اپنے مطالعے میں کسی کو حاوی نہیں ہونے دیا۔ آزردہ صاحب کے مقالہ کے سلسلہ میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اس نے موضوع کا حق ادا کر دیا ہے۔

تیسرا جلسہ

سمینار کا تیسرا اجلاس یکم مارچ کو سہ پہر تین بجے پروفیسر شمیم حنفی کی صدارت میں ہوا۔ نظامت کے فرائض ڈاکٹر قاضی جمال حسین نے انجام دیے۔

پہلا مقالہ ڈاکٹر قاضی افضال حسین کا "جدیدیت زادبی نظریے کا ایک ماخذ۔ سا سیور" کے موضوع پر تھا۔ مقالہ پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر خورشید احمد نے کہا کہ اس سلسلہ میں صرف INTERPRETATION کا معاملہ ہمیں مطمئن نہیں کرتا۔ EVALUATION کا مسئلہ باقی رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر آصف نعیم نے کہا کہ POST-SRECTURALISM کی ساری بحث میں اہم بات یہ ہے کہ ہم اسے اپنی شعریات میں کس طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ کوئی بھی لسانی نظریہ اس وقت تک اہم نہیں ہو سکتا جب تک اپنی شعریات میں اس کے استعمال کا مسئلہ حل نہ ہو جائے۔ انھوں نے مزید کہا کہ یہ بات بھی اہم ہے کہ POST-STRUCTURALISM RUSSIAN-FORMALISM سے کہاں انحراف کرتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود مرزا نے کہا کہ سا سیور

بنیادی طور پر روایتی انداز کے خلاف تھا لیکن یہاں TEXONOMY کا لفظ ان معنوں میں استعمال نہیں ہوا۔ آپ نے شاید اسے خاندانی درجہ بندی کے معنوں میں استعمال کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے کہا کہ ساسیور نے SIGNIFIER اور SIGNIFIED کے نظریے کے ذریعہ جو انقلاب پیدا کیا ہے اس میں اس نے بنیاد کس چیز کو بنایا ہے اور وہ کون سی چیز تھی جس نے اُس کے بعد والی نسل کے لیے بھی ساسیور کو لازمی بنادیا۔ ڈاکٹر قاضی جمال حسین نے ڈاکٹر آصف نعیم کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے مغربی نظریات کے اپنی روایات سے مطابقت پر زور دے کر کہا کہ ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ مغربی نظریات سے ہماری شعریات کا رشتہ کس حد تک استوار ہو سکتا ہے اور یہ کہیں بیچ میں کوئی خلا تو نہیں رہ گیا ہے۔

ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے پوری گفتگو کا احاطہ کرتے ہوئے کہا کہ بیشتر اعتراضات دریدا کی غیر تاریخیت سے متعلق ہیں۔ دراصل جب کوئی نیا نظریہ آتا ہے تو بعض سوالات کے جوابات مہیا کرتا ہے اور بعض نئے سوالات قائم بھی کرتا ہے۔ POST-STRUCTURALIST نظریہ کے تحت ہمیں EVALPATION SYSTEM کا پورا بدلنا ہوگا۔ جہاں تک اثر انداز ہونے کا تعلق ہے بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ جو نئے نظریات سامنے آتے ہیں وہ پہلے سے ہمارے یہاں موجود ہیں تو یہ کہنے سے پہلے ہمیں اپنی شعریات متعین کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ انھوں نے کہا کہ دریدا نے فرد کی فردیت سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ہی SIGNIFIED اور SIGNIFIER کے تصور سے انکار کی کوشش کی ہے۔

دوسرا مقالہ پروفیسر لطف الرحمن کا "شبلی کی تنقید نگاری" کے موضوع پر تھا۔ مقالہ پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر نیر مسعود نے کہا کہ حالی اور پیروی مغربی کے سلسلہ کی بحث پچاس ساٹھ سال پہلے چلی تھی کہ حالی نے پیروی مغربی سے کیا مراد لیا ہے مغرب کی پیروی یا فارسی شاعر مغربی کی! اس پر غور کرنا چاہیے۔ ایاز انصاری نے شبلی پر سرقہ کا الزام لگاتے ہوئے کہا کہ موازنہ فارسی میں اسی انداز پر لکھی ہوئی ایک کتاب کی نقل اور چربہ ہے اور الفاروق ترجمہ لیکن شبلی نے کہیں اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ پروفیسر رحمن نے اپنی جوابی گفتگو

ہیں کہا کہ نیر صاحب نے صحیح کہا مگر حالی نے تو مغرب کی ہی پیروی کی روایت قائم کی تھی۔ مقدمۂ شعر و شاعری اور دوسری تحریروں میں بھی انھوں نے جو باتیں کہی ہیں وہ مغرب کی قدروں کی پیروی کے سلسلہ میں ہی ہیں۔ انھوں نے کہا کہ جہاں تک ترجمہ کا سوال ہے تو اس کے لیے بھی ہمیں شبلی کا شکر گذار ہونا چاہئے۔ جہاں تک موازنہ انیس و دبیر کا تعلق ہے تو ایک PATTERN پر دوسری کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ یہ کوئی بڑی بات نہیں۔ لیکن شبلی کی سب سے اہم کتاب شعر العجم ہے جس کی چوتھی اور پانچویں جلد میں انھوں نے انمول بحثیں کی ہیں۔ ان کے بغیر ہم اپنی شعریات کی تدوین نہیں کر سکیں گے۔

"تیسرا مقالہ وریندر کمار کسینہ نے "بیسویں صدی کے مسائل ہیں تنقید" کے موضوع پر پڑھا۔ مقالہ اشاریائی نوعیت کا تھا اس لیے اس پر کوئی گفتگو نہیں ہو سکی۔

چوتھا اور آخری مقالہ وارث علوی صاحب نے منٹو کے تنقیدی شعور پر پڑھا۔ مقالہ پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر مظفر عباس نقوی نے کہا کہ پہلا نقاد ہمیشہ خود فنکار ہوتا اور اس اعتبار سے ہر فنکار پر اس طرح کے مقالے لکھے جانے چاہئیں۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ منٹو کے بہت سے افسانے CASE HISTORY معلوم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے مقالہ کو سراہتے ہوئے کہا کہ یہ بات گمان میں بھی نہ تھی کہ منٹو کے تنقیدی شعور پر اس طرح لکھا جا سکتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خود منٹو اپنے کرداروں کے بارے میں جو باتیں کہتا ہے اُسے تنقیدی بیان سمجھا جائے یا نہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بحث میں حصہ لیتے ہوئے کہا کہ منٹو کے فن کے سلسلہ میں یہ بات بھی زیر بحث آنی چاہئے کہ وہ اپنے موضوع کو IDEALIZE کرتا ہے یا نہیں۔ ڈاکٹر خورشید احمد نے کہا کہ منٹو جیسے بے پناہ فنکار کے لیے کیا وجہ ہے کہ وہ آٹا پیستی ہوئی گھریلو عورت پر نہیں لکھ سکتا۔ دوسری بات یہ کہ منٹو کے یہاں کسی نہ کسی حد تک SANSATIONALISM ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ آٹا پیستی ہوئی عورت پر لکھنا پسند نہیں کرتا۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ منٹو کے یہاں مشاہدہ بے پناہ نہیں ہے بلکہ مشاہدہ ماجرا سے مشروط ہو گیا ہے۔ پروفیسر لطف الرحمٰن نے کہا کہ ادیبوں پر سماجی ذمہ داری عاید نہیں ہونے کے کیا یہ معنی ہیں کہ ادیب سماج کا غیر ذمہ دار فرد ہوتا ہے؟ علوی صاحب نے

جواب دیتے ہوئے کہا کہ: (۱) میں منٹو کے کسی افسانے کو فحش نہیں سمجھتا (۲) میں اسے SANSATIONAL بھی نہیں سمجھتا اور نہ ہی اس کا کوئی افسانہ CASE HISTORY ہے۔

آخر میں پروفیسر شمیم حنفی نے اپنی صدارتی تقریر میں کہا کہ افضال صاحب کے مضمون کو شاید پڑھنے میں زیادہ لطف آئے گا۔ لطف الرحمٰن صاحب کا مضمون اہم تھا۔ انھوں نے بڑی معنی خیز باتیں کہیں۔ شبلی کی تصانیف میں شعر العجم اور موازنہ کا بہت اہم مقام ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ اُن کی تحریر میں مشرقی و مغربی تصورات کی ایک متوازن ہم آہنگی ملتی ہے۔ حالی کی پیروی مغربی کی گفتگو بھی اہم ہے۔ سکسینہ صاحب کے مضمون پر پسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ رسالے اپنے زمانے کی ادبی رفتار کا شاریہ ہوتے ہیں۔ سکسینہ صاحب نے اپنے مضمون میں خاصی معلومات جمع کر دی ہیں۔ وارث علوی صاحب کے مضمون کے سلسلہ میں انھوں نے کہا کہ فنکار کبھی اپنا دفاع کرتا ہے تو کبھی گمراہ بھی کرتا ہے۔ انتظار حسین اس سلسلہ میں اکثر گمراہ ہی کرتے ہیں۔ اس لیے فنکار کی بات کو اہمیت دینی چاہیے لیکن بہت چھان پھٹک کر۔

چوتھا جلسہ

سمینار کا چوتھا اجلاس ۲۰ مارچ بروز پیر صبح ساڑھے دس بجے فیکلٹی آف آرٹس لاؤنج میں جناب وارث علوی کی صدارت اور ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کی نظامت میں شروع ہوا۔

اس جلسہ کا پہلا مقالہ ڈاکٹر انجمن آرا انجم نے 'ڈرامے کی تنقید' پر پڑھا۔ ڈاکٹر شمیم حنفی نے اس پر گفتگو کرتے ہوئے کہا کہ مقالے کے مختصر ہونے کی وجہ سے اس کا صحیح کینوس نہیں بن سکا۔ ہمارے یہاں ڈرامہ ہی نہیں تو ڈرامے کی تنقید کہاں سے آئے گی ؟ اس کا ایک سبب ہمارے یہاں اسٹیج کی کمی بھی ہے۔ ادھر بعض لوگوں نے اس طرف توجہ کی ہے۔ اُن کا ذکر ہوتا تو اچھا تھا۔ پھر ہمارے یہاں تراجم بہت ہوئے ہیں اُن کا بھی ذکر ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے کہا کہ مقالہ پر نظر ثانی کی صورت میں دو باتیں پیشِ نظر رکھی جانی چاہئیں۔

۱۔ اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ لیا جائے یا

(۲) ڈرامے پر جو تنقید ہوئی ہے اس کی روشنی میں ڈرامے کے معیارات کا مطالعہ کیا جائے۔ ڈاکٹر انجم نے کہا کہ ان مشوروں کی روشنی میں وہ مقالہ کو ٹھیک کر لیں گی۔

سمینار کا دوسرا مقالہ پروفیسر شمیم حنفی نے تہذیب اور تنقید کے رشتہ کے موضوع پر پڑھا۔ اس پر بحث کا آغاز کرتے ہوئے ڈاکٹر آصف نعیم نے کہا کہ اس سلسلہ میں اہم مسئلہ مذہب کا ہے اسے زیر بحث آنا چاہیے تھا۔ ڈاکٹر خورشید احمد نے کہا کہ اس وقت تہذیبی تناظر سے بھی اہم مسئلہ یہ ہے کہ زبان کے سلسلہ میں ہمارا جو رومانی رویہ تھا وہ جذبات سے ہم رشتہ تھا اور بنیادی طور پر انسان کو اہمیت دیتا تھا لیکن ساختیاتی تنقید نے اس کو بالکل کاٹ دیا ہے۔ اب انسان ہمارا CONCERN نہیں ہے۔ لہذا بجائے اس کے کہ ہم تہذیبی سطح پر ادب کا مطالعہ کریں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ انسان کی سطح پر اس کا مطالعہ کریں۔ پروفیسر منظر عباس نقوی نے کہا کہ تہذیب بڑا وسیع لفظ ہے۔ صرف مذہب ہی اس کا جزو نہیں روایات، لباس، رہن سہن سب کچھ تہذیب کا حصہ ہوتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب ایک مشترکہ تہذیب ہے اور اردو اس کا مظہر لہذا اس کی روشنی میں ہی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی نے کہا کہ سوال طریق کار کا ہے۔ زبان کے ذریعہ سے بھی ہم تہذیب تک پہنچ سکتے ہیں۔ پروفیسر ثریا حسین نے کہا کہ تنقید دراصل تنقید حیات ہے اس کا تہذیب سے ایک مربوط رشتہ ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بحث میں حصہ لیتے ہوئے کہا کہ تہذیب کے لفظ کی وضاحت ضروری ہے۔ ادب اور کلچر کا رشتہ واضح ہے۔ اس سے کوئی ادب بچ نہیں سکتا۔ بحث یہ ہونی چاہیے کہ تہذیب اور تنقید کا رشتہ PRIMARY نوعیت کا ہے یا SECONDARY نوعیت کا۔ انھوں نے کہا کہ آج پوری دنیا شدید CULTURAL CRISES سے دوچار ہے۔ ہم کو سوچنا چاہیے کہ ہم کس کلچر کی

بات کر رہے ہیں۔ اس کلچر کی جس میں ہم سانس لے رہے ہیں یا اُس کلچر کی جس کو بعض پاکستانی حضرات پیش کرتے ہیں یا عالمی کلچر کی۔ ہم صرف محمد حسن عسکری یا جیلانی کامران یا شمیم احمد اور سلیم احمد کی بات تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھ سکتے۔ ہمیں اس پر بھی غور کرنا چاہیے کہ اس کے ڈانڈے کن مباحث سے مل جاتے ہیں۔ ہماری جو روایت ہے اس کے بارے میں عابد حسین، تارا چند، مجیب صاحب نے جو بحثیں کی ہیں اس کا حوالہ ہم کیوں نہیں دیتے۔ انھوں نے کہا کہ یہ غلط فہمی کیوں ہے کہ POST-STRUCTURALISM تہذیب کی نفی کرتی ہے۔ جب راشد نے اپنے مجموعہ کا نام لا۔ انسان رکھا تھا تو کوئی پریشانی پیش نہیں آئی تھی۔ جدیدیت کے علمبرداروں نے اس وقت اس پر کوئی سوالیہ نشان قائم نہیں کیا تھا۔ انھوں نے کہا کہ آج کا اہم مسئلہ لسانی ذہن و ادراک کا ہے۔ زبان کے حوالے کے بغیر کیا حقیقت کا کوئی وجود ہے۔ کیا خیال کی کوئی صداقت زبان سے الگ ہو کر قائم ہو سکتی ہے۔ کلچر میں بہت کچھ موجود ہے لیکن ہم اس کا اسی قدر حصہ انگیز کر پاتے ہیں جتنے کی اجازت ہمارا لسانی رویہ دیتا ہے۔ مسئلہ صرف زبان اور کلچر کا بھی نہیں ہر طرح کی ترسیل کا ہے۔ فہم و ادراک ہوتا کس طرح ہے۔ خاص طرح کی نشست و برخاست، کھانا پینا، رہنا سہنا ہر چیز COMMUNICATE کرتی ہے۔ میں عابد صاحب کا جملہ یاد دلانا چاہوں گا کہ کلچر اپنے ظواہر سے پہچانا جاتا ہے۔ انھوں نے کہا تھا کہ YOU CAN NOT COMMUNICATE آپ چاہیں تب بھی COMMUNICATE کرنے سے بچ نہیں سکتے POST-STRUCTURALISM کلچر کو DENY نہیں کرتا۔ وہ بورژوا اقتدار کو DENY کرتا ہے۔ کسی زبان کا وجود اس کی ثقافت سے باہر نہیں ہو سکتا۔ مختلف ادبیات میں ثقافت کا جو تصور آئے گا اس میں تھوڑا بہت فرق ضرور ہوگا۔ کیا فاروقی اور وارث علوی کے یہاں CULTURAL CONCERN نہیں ہے؟ کیا اردو شاعری کا مزاج CULTURAL CONCERN نہیں ہے۔ ہمارے ادب

ور ہماری تہذیب کا تفاعل اردو تنقید اور تخلیق میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ پروفیسر محمد زماں آزردہ نے کہا کہ اس موضوع پر سوچنے کی بہت ضرورت ہے۔ جب ہم کلچر کی بات کرتے ہیں تو کلچر اور CIVILIZATION میں فرق نہیں کرتے۔ انھوں نے کہا کہ تا قد اگر تہذیب سے اپنا رشتہ نہیں جوڑتا تو وہ فن پارہ کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتا۔

پروفیسر شمیم حنفی نے اپنی جوابی تقریر میں کہا کہ میں نے اپنے مضمون میں تہذیب کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کلچر کا لفظ اسپینگلر کے ایک مضمون کے اقتباس میں آیا ہے۔ مزید یہ کہ میں نے تہذیب کے لفظ کو اتنے محدود مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی جتنا آپ نے سمجھا ہے۔ جہاں تک راشد کا تعلق ہے لا = انسان میں مجھے اس کا HUMANISTIC CONCERN نظر آیا۔ میں عسکری اور عبدالمغنی سب کو ایک ہی لاٹھی سے نہیں ہانک سکتا۔ یہ انتہذیبی شعور جیلانی کامران کی طرح نہیں ہے۔ میں نے اُن کے مضامین پر اکثر سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں۔ میں نے مذہب اور مذہبی تجربے میں فرق کیا ہے۔ میں نے نصیر احمد کی کتاب تاریخ جمالیات سے بھی اختلاف کیا تھا۔ میں نے جیلانی کامران اور عسکری صاحب کا صرف حوالہ دیا ہے۔ اس کی تائید نہیں کی۔ خود عسکری صاحب سلیم احمد کو عزیز رکھنے کے باوجود اُن کے تہذیبی تصور سے اختلاف رکھتے تھے۔ میں نے عابد صاحب اور مجیب صاحب وغیرہ کی کتابیں بھی پڑھی ہیں۔ تہذیب کے وسیع مفہوم سے مجھے دلچسپی رہی ہے۔ عالمی سطح پر مطالعہ کرنے کے باوجود اپنے شہر اور ماحول میں فرق کرنے پر مجبور ہوں۔

جلسہ کا تیسرا مقالہ پروفیسر سید محمد عقیل کا تھا جو اُن کی غیر موجودگی میں ڈاکٹر لطافت حسین ندوی نے پڑھ کر سنایا۔ مقالہ کا عنوان تھا۔ "سید احتشام حسین کی تنقید نگاری" مقالہ نگار کی غیر موجودگی کی وجہ سے اس پر بحث نہیں ہو سکی۔

چوتھا مقالہ ڈاکٹر نیر مسعود نے "مرثیہ کی تنقید" پر پڑھا۔ مقالہ پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے کہا کہ مرثیہ کی تنقید کے سلسلہ میں "سبیل ہدایت" ایک اہم ماخذ ہے۔ اس کا ذکر ضروری ہے۔ مزید یہ کہ محمد حسن صاحب نے سودا کے جو مرثیے مرتب کیے ہیں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں لگ بھگ نوے سودا کے نہیں ہیں۔ ضرورت

اس بات کی ہے کہ پہلے اس کی نشاندہی کی جائے۔ مزید یہ کہ مرثیہ کے نظام کے سلسلہ میں اگر فکشن کے بیانیہ اور کردار کو شامل کرنا چاہیں تو کہاں شامل کریں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کہا کہ مرثیہ کا بنیادی مسئلہ تاریخیت اور POETIC NARRATIVE کا ہے۔ انھوں نے سوال کیا کہ کیا مرثیہ کی تحسین کے لیے عام قاری اور عقیدت مند قاری میں فرق کی ضرورت ہے؟ اگر ہم عقیدت مند قاری کو اہمیت دیتے ہیں تو مرثیہ POETIC STRUCTURE کے مطالعہ کا مسئلہ پیدا ہو جائے گا۔ POETIC STRUCTURE یقیناً تاریخی نہیں ہوتا۔ شاعری یا شعر پہلے خود کو قائم کرتا ہے اس کے بعد کسی اور حقیقت کے قیام کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ انھوں نے یہ سوال بھی قائم کیا کہ مرثیہ کے سلسلے میں جس غم اور المناکی کا بار بار ذکر کیا جاتا ہے کیا اس کا تعلق جمالیاتی تاثر سے ہے۔ مرثیہ کے ارکان پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ POETIC STRUCTURE کا مدعا جمالیاتی ہے۔ اس میں خدمت، ایثار، بہادری، مصائب کا بیان وغیرہ سب کچھ ہے۔ ان سب سے جمالیاتی اثر پیدا ہوتا ہے ــــ انھوں نے کہا کہ POETIC STRUCTURE سے ہٹ کر اس سے الگ کوئی مطالعہ کرنا مناسب نہیں ہے۔ ڈاکٹر کوکب قدر نے کہا کہ مقالہ میں دبستان تقی اور سودا کی نشاندہی بہت اہم ہے۔ لیکن مرثیہ کی تنقید کا مسئلہ یہ ہے کہ ہم اب تک اس کی کوئی تعریف ہی مقرر نہیں کر سکے ہیں۔ پہلے ہمیں اس کی تعریف مقرر کرنی چاہیے پھر گفتگو تنقید پر ہو سکتی ہے۔ انھوں نے سوال قائم کیا کہ نوحہ، ماتم وغیرہ مرثیہ کی ہی ذیلی شقیں ہیں یا الگ صنف کی حیثیت رکھتی ہیں؟ پروفیسر منظر عباس نقوی نے کہا کہ موازنہ اس صنف کی اہم کتاب ہے۔ یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ اب تک ہم اس پر کوئی سوالیہ نشان قائم نہیں کر سکے ہیں۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے کہا کہ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ میر تقی میر کے نقطۂ نظر کو اہمیت دے کر ہم وہ سب کچھ کر رہے ہیں جو آج تک مرثیہ کی تنقید کا رجحان رہا ہے اور سودا کے نقطۂ نظر کو اہمیت نہ دے کر ہم نے گھاٹے کا سودا کیا ہے۔

ڈاکٹر مسعود نے اپنے جواب میں کہا کہ چونکہ موضوع مرثیہ کی تنقید تھا اس لیے مجھے یہ بتانا تھا کہ مرثیہ کی تنقید کیسے ہونی چاہیے۔ مجھے یہ نہیں بتانا تھا کہ مرثیہ پڑھا کیسے جائے۔ یہاں مسئلہ قاری کے بجائے ناقد کا تھا۔ انھوں نے کہا کہ فکشن کے سلسلہ میں ہم اس کے اصولوں سے

مرثیہ کی تنقید میں مدد لے سکتے ہیں اور لینا چاہیے لیکن اس کی حدود کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ عقیدے کے سلسلہ میں یہ ممکن نہیں ہے کہ عام قاری ان سے پوری طرح واقف ہو لیکن ناقد کو ضرور واقف ہونا چاہیے۔

صدارتی کلمات میں وارث علوی صاحب نے کہا کہ اس جلسہ میں اچھے مضامین پڑھے گئے۔ انجم آرا انجم کا مضمون تشنہ لیکن ضروری تھا۔ زیادہ تر ڈرامے ہمارے یہاں ریڈیائی ہیں۔ اسٹیج ڈرامے بہت کمیاب ہیں۔ ریڈیائی ڈراموں کی طرف بھی سنجیدہ لوگوں نے توجہ نہیں کی۔ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی ڈرامے کا زوال ہوا ہے۔ ڈرامے کی تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو ادبی معاملات اور فلسفیانہ مسائل کو زیر بحث لاتی ہے۔ انھوں نے کہا کہ شمیم حنفی کا مضمون بہت اہم ہے۔ یہ اہم مباحث کو اٹھاتا ہے۔ قدیم اور جدید کا جو ٹکراؤ ہر جگہ بالخصوص مشرق میں ہے اس نے یہ مسائل کھڑے کیے ہیں جب کسی تہذیب کو کوئی خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ اسے تحفظ کی ضرورت ہوتی ہے تو DEFENSE MECHANISM کام کرتی ہے اور تہذیب سے متعلق مباحث شروع ہوتے ہیں۔ انھوں نے مثال دی کہ گجرات اور بنگال کا کلچر زندہ ہے اسے کوئی خطرہ لاحق نہیں اس لیے وہاں بھی کوئی بات کوئی بحث تہذیب کے تعلق سے نہیں ہوتی ہے۔ یہ بحث اسی وجہ سے ہوتی ہے کہ رسم و رواج تیج تہوار جو کلچر کے مظاہر ہیں سب ڈل ہو گئے ہیں۔ مذہبی تشدد اور کمرشیل وجوہ نے ان کو ختم کر دیا ہے۔ تنہائی اور ذات کا کرب بھی اس کا سبب ہے۔ اس کا تعلق ادب سے بھی ہے اور تنقید سے بھی۔

وارث علوی صاحب کی تقریر کے بعد سمینار کے اختتامی کلمات کے لیے پروفیسر آل احمد سرور کو دعوت دی گئی۔ پروفیسر سرور نے اختتامی کلمات میں کہا کہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ گذشتہ سو سال سے ہماری تنقید کا جو میلان رہا ہے اس کو نظر میں رکھا جائے۔ نقاد ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ ادب کا رہنما، ہمدم اور ساتھی بھی ہوتا ہے۔ وہ ادب کی تفہیم کے ذریعے سے یہ دیکھے کہ زبان کے تئیں ہمارا رویہ کیا ہے اور زبان چونکہ تہذیب کا حصہ

ہے اس لیے یہ بھی دیکھیے کہ تہذیب کدھر جا رہی ہے۔ صرف ماضی یا حال سے کام نہیں چلتا۔ ہم جو ادب کا کاروبار کرتے ہیں اپنے پورے پس منظر سے کچھ اس لیے غافل ہوتے جا رہے ہیں کہ صارفیت کا کلچر ہم پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ اسی وجہ سے ہماری انسان دوستی کی روایت مجروح ہو رہی ہے۔ تنقید کو کوئی ہدایت نامہ جاری کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ تنقید کو یہ سکھانا ہے کہ ہم ادب کو کیسے پڑھیں۔ ہم دنیا سے الگ نہیں ہیں۔ ہمیں اردو زبان و ادب کے وارث اور نام لیوا ہونے کی حیثیت سے اسے قائم رکھنا ہے۔ زندگی میں زبان و ادب کے رول کو سمجھنے کی ضرورت ہے ہم اپنے دور کے آشوب سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ یہ صحیح طریقہ نہیں ہے۔ ہمیں اپنے دور کی آگہی حاصل کرتے ہوئے، اس کے آشوب کو انگیز کرتے ہوئے، اس کے سوز و ساز اور درد داغ سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرتے ہوئے زبان و ادب کے رول اور اس کی رفتار پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ آج ہمارے تہذیبی ادارے پامال ہو رہے ہیں۔ مردم بیزاری، محرومی کا احساس اسی وجہ سے ہے۔ ہم جو نسل پیدا کر رہے ہیں اس کا عقیدہ پر ہے۔ ہمیں زبان پر اصرار کرنا چاہیے۔ ہماری توجہ ایسے مہذب قاری پیدا کرنے کی طرف ہونا چاہیے جن کا ذہن منظم ہو۔ مجھے امید ہے کہ اس سمینار سے یہ کام ضرور ہو گا ؎

یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے

آخر میں پروفیسر منظر عباس نقوی کے شکریہ کے ساتھ یہ سمینار اختتام پذیر ہوا۔

مقالہ نگاروں کا مختصر تعارف

پروفیسر منظر عباس نقوی : شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے حالیہ صدر۔
کوآرڈی نیٹر ڈی ایس اے پروگرام، مصنف اور مترجم۔ ادب کا اسلوبیاتی مطالعہ
آپ کا خاص موضوع ہے۔ بہترین استاد اور ناقد کی حیثیت سے معروف ہیں۔
اُردو کے علاوہ انگریزی ادب پر بھی گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ آپ کی متعدد کتابیں
شائع ہو کر مقبول ہو چکی ہیں۔ یونی ورسٹی نے ایک بڑے کمپیوٹر پروجیکٹ
کا بھی آپ کو ڈائرکٹر مقرر کیا ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور : عہدِ حاضر کے بزرگ ترین اُردو ناقد، شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم
یونی ورسٹی کے سابق صدر، آپ کے تنقیدی مضامین کے درجنوں مجموعے
متعدد بار شائع ہو چکے ہیں۔ حال ہی میں خود نوشت "خواب باقی ہیں" اور
شعری مجموعہ "خواب اور خلش" منظرِ عام پر آیا ہے۔ اقبال انسٹی ٹیوٹ، سری نگر
کے ڈائرکٹر بھی رہ چکے ہیں۔ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی نے پروفیسر ایمی ریٹس اور
حکومتِ ہند نے پدم بھوشن کے اعزاز سے نوازا ہے۔

پروفیسر حامدی کاشمیری : کشمیر یونی ورسٹی سری نگر کے وائس چانسلر اور شعبۂ اُردو کشمیر
یونی ورسٹی کے سابق صدر، اُردو کے صفِ اوّل کے ناقدین میں شمار کیے جاتے
ہیں۔ جدید ادبیات کی تفہیم و تحسین میں آپ کے مقالے امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔

شاعر بھی ہیں۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری : انگریزی زبان کے استاد اور علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں اسی زبان کے شعبے میں چیر مین بھی رہ چکے ہیں۔ اب سبکدوشی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ اردو شعر و ادب پر گہری نگاہ ہے۔ اقبالیات مطالعے کا خاص موضوع ہے۔ سہ ماہی "نقد و نظر" کے مدیر اور اُردو کے اہم ناقد ہیں۔

پروفیسر شمیم حنفی : شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی سے آپ نے پی ایچ ڈی اور ڈی لٹ کی ہے اور اب جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی میں اُردو کے پروفیسر ہیں۔ مغربی ادب اور سرمایۂ تنقید پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ اُردو کے معروف ناقد اور شاعر ہیں۔ ڈراما نگاری کی حیثیت سے بھی پسند کیے گئے۔ آپ کا مقالہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" علمی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔

پروفیسر نور الحسن نقوی : شعبۂ اُردو مسلم یونی ورسٹی میں جمالیات کے پروفیسر ہیں اور اسی شعبے سے آپ نے ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔ محقق، مترجم، ناقد اور ادیب کی حیثیت سے معروف و مقبول ہیں۔ سہ ماہی "الفاظ" اور یونی ورسٹی کے مجلے "فکر و نظر" اور "تہذیب الاخلاق" کے مدیر رہ چکے ہیں۔ ادب، شاعری، تاریخ، تنقید جیسے موضوعات پر آپ کی دو درجن سے زاید کتابیں ہندو پاک سے شائع ہو چکی ہیں۔

نیر مسعود : اُردو کے معروف محقق و ناقد ہیں۔ آپ کے علامتی افسانے بطور خاص پسند کیے گئے اور اب ادبی حلقوں میں ایک ممتاز افسانہ نگار کی حیثیت سے بھی قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر عقیل احمد : شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے فارغ التحصیل ہیں۔ یہیں لیکچر مقرر ہوئے اور گزشتہ سال ریڈر کے منصب پر فائز ہوئے۔ آپ نے انگریزی کے کئی تنقیدی و علمی مضامین کے ترجمے کیے ہیں۔ تحقیقی مقالہ بہ عنوان "اُردو نظم : نظریہ و عمل" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔

ڈاکٹر انجمن آرا انجم : ویمنز کالج علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں درس و تدریس کا طویل تجربہ رکھتی ہیں۔ سرگرم عمل مسلم خاتون ہیں۔ ادبی موضوعات پر پابندی سے لکھتی رہی ہیں۔ غزلیں اور نظمیں بھی کہتی ہیں۔ عروض پر اچھی نظر ہے۔

ڈاکٹر سید محمد ہاشم : آپ نے سید سلیمان ندوی پر پی ایچ ڈی کی ہے۔ اب تک آپ کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ متعدد تنقیدی، تحقیقی و علمی مقالات آپ کے قلم سے منصئہ شہود پر آچکے ہیں۔ اقبال سے خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں۔ گزشتہ سال اسی موضوع پر آپ کی ایک کتاب بھی شائع ہوئی ہے۔ کئی غیر ملکی زبانوں میں ڈپلوما کورس کر چکے ہیں۔

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی : اردو کے معروف اور جواں سال ناقد ہیں۔ اردو، انگریزی، عربی و فارسی ادب پر گہری نظر ہے۔ شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ڈی ایس اے پروگرام کے تحت پروفیسر کے منصب پر حال ہی میں فائز ہوئے ہیں۔ آپ کے سینکڑوں تنقیدی مضامین موقر علمی جرائد کی زینت بن چکے ہیں۔ کئی کتابوں کے مصنف، مرتب اور مترجم ہیں۔ سہ ماہی "الفاظ" علی گڑھ اور "افکار" کے مدیر بھی رہ چکے ہیں۔

پروفیسر لطف الرحمٰن : اردو شاعری کی ایک منفرد آواز اور معتبر ناقد کی حیثیت سے معروف ہیں۔ قدیم و جدید اردو ادب اور جدید ترین عالمی ادبی رجحانات سے پوری طرح واقف ہیں۔ وسیع المطالعہ ادیب اور بہت ہی اچھے استاد کی حیثیت سے قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ بھاگل پور یونی ورسٹی میں اردو کے سینئر پروفیسر ہیں۔

پروفیسر محمد زماں آزردہ : شعبۂ اردو کشمیر یونی ورسٹی کے صدر اور متعدد کتابوں کے مصنف، مرزا دبیر کی مرثیہ گوئی پر آپ کا کام ادبی حلقوں میں بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ شاعر بھی ہیں اور انشائیہ نگار بھی۔

ڈاکٹر خورشید احمد : شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ریڈر ہیں۔ مغربی ادب، بالخصوص فکشن کا گہرا مطالعہ ہے۔ اردو کے افسانوی ادب پر آپ کا غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ اس امر کا ثبوت

ہے۔ آپ نے کئی اچھے مضامین بھی لکھے ہیں۔

ڈاکٹر قاضی افضال حسین: شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ریڈر ہیں۔ اردو اور انگریزی ادب بالخصوص تنقیدی سرمائے پر گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ تنقید کے جدید ترین عالمی رجحانات سے پوری طرح باخبر ہیں اور تحریری شکل میں اس کا مظاہرہ کرتے رہے ہیں۔ میر کی شعری لسانیات پر آپ کا مطبوعہ مقالہ قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔

پروفیسر محمد یٰسین: علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں انگریزی کے پروفیسر ہیں۔ انگریزی ادب اور تنقیدی سرمائے سے اردو طلبا کو متعارف کرانے کا مفید کام بڑے پیمانے پر انجام دیا ہے۔ اس موضوع پر آپ کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ زبان آسان اور عام فہم استعمال کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سید محمد عقیل: اہم ترقی پسند ناقد، وسیع المطالعہ استاد اور کثیر التصانیف مصنف کی حیثیت سے ہند و پاک میں معروف ہیں۔ الٰہ آباد یونی ورسٹی میں اردو کے پروفیسر اور صدر شعبہ ہیں۔ انگریزی ادب کا گہرا مطالعہ ہے۔ آپ کی کتابوں کی لمبی فہرست ہے جن میں سے بعض کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی: کئی عمدہ اور مقبول کتابوں کے مصنف، ناقد، ادیب اور افسانہ نگار۔ شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں لیکچرر ہیں۔ ایم اے میں آپ نے تمام مضامین میں امتیازی نمبر حاصل کر کے ایک نیا ریکارڈ قائم کیا تھا جو ہنوز قائم ہے۔ "تہذیب الاخلاق" کے نائب مدیر، شعبۂ اردو کی انجمن اردوئے معلّیٰ کے سکریٹری اور یونی ورسٹی کورٹ کے منتخب ممبر بھی رہ چکے ہیں۔

جناب وارث علوی: قابلِ احترام اور سینیئر ناقد کی حیثیت سے اردو دنیا میں آپ کا ایک خاص مقام ہے۔ آپ کی متعدد کتابیں اور سینکڑوں طویل تنقیدی و علمی مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ انگریزی اور اردو ادب پر گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ صاحبِ طرز تنقید نگار ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ نئی نسل کی ذہنی تربیت میں آپ کے بصیرت افروز مقالات کا بڑا ہاتھ ہے۔

جناب وریندر پرشاد سکسینہ : بدایوں کے ایک معزز خاندان کے فرد، اُردو کے پُرانے شیدائی اور محقق جن کی اُردو رسائل پر خصوصی نظر ہے۔ کتنے ہی نامور ریسرچ اسکالروں کی غیر رسمی انداز میں رہنمائی فرماتے رہے ہیں۔

جناب امتیاز احمد : شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے ریسرچ اسکالر، نہایت محنتی طالب علم۔ آپ کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ علی گڑھ میگزین کے خصوصی شمارے "اُردو فکشن میں علی گڑھ کا حصّہ" کے مدیر اور وقار الملک ہال میگزین کے ایڈیٹر بھی رہ چکے ہیں۔